

N. S. a. XV. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1962

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1962

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XV. n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1962

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

F. FIGURELLI. Introduzione alla Cantica del « Purgatorio »	pag. 1
M. MARIANELLI. Appunti su Novalis. I.	» 23

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

G. A. BRUNELLI. Pierre de Ronsar e Louise Labé	» 76
--	------

NOTE E DISCUSSIONI

A. CASSARÀ. Mario Rapisardi nel cinquantenario della morte	» 90
M. MARIANELLI. Mittner confessore dell'Issione moderno	» 102
G. SPADARO. Una grammatica neellenica	» 110
RECENSIONI a cura di P. E. ARIAS, G. AGNELLO, G. LA PERGOLA, M. GAU- DIOSO, R. CACCIOLA, G. A. BRUNELLI, M. LA ROSA	» 123

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere,
Università degli Studi, Catania - Telefono 214-241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

INTRODUZIONE ALLA CANTICA DEL ' PURGATORIO '

La partizione ternaria della *Divina Commedia* in *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, accettata dai comuni lettori per naturale ed ovvia come intrinseca all'argomento del viaggio e in necessaria corrispondenza con la diversa localizzazione, configurazione, struttura e funzione etico-religiosa dei tre regni nonché con la diversa condizione delle anime che li popolano, non è solitamente colta, di là da questo aspetto esterno e meramente contenutistico, nella sua più intima essenza, che è psicologica ed espressiva e risiede nella diversa ispirazione che conferisce a ciascuna delle cantiche, pur nella salda unità del poema, non soltanto netta individuazione, ma quasi autonomia poetica.

Ognuno invero, tenendo la mente a certe particolarità fondamentali, sente l'esistenza d'una profonda differenza di tono da cantica a cantica, tanto che tutti finiscono per preferire una delle tre, e gli stessi critici si sono a lungo adoperati oltre che a puntualizzarne via via la caratterizzazione rispettiva anche a graduarne il diverso valore poetico, secondo un'ingenua esigenza che il De Sanctis ragionevolmente ricondusse come ogni altra critica per paralleli all'infanzia dell'arte e della critica, quando, non essendo ancora capaci di giudicar le cose in sé, si procede per via di paragoni, e della quale disse scherzosamente che gli ricordava la domanda mossa per vezzo ai bambini nel chieder loro se vogliano più bene al papà o alla mamma¹. Ma pochi riescono a individuare veramente la fondamentale impronta spirituale che Dante riuscì a conferire a ciascuna delle cantiche sino a farne tre mondi poetici a sé stanti, come se ai trentatré canti di ognuna abbia presieduto una sola ispirazione.

Che nella rigorosa osservanza dei canoni della sua poetica, tra i quali la dominante esigenza di costruire un organismo ar-

¹ *Lezioni e saggi su Dante (Opere di F.D.S., V)*, Torino, 1955, pp. 314 e 459.

chitettonico di complessa e numerosa euritmia, Dante sia riuscito a governare il suo poema con una rigorosissima misura aurea in guisa che le tre cantiche si corrispondano reciprocamente quasi in ogni parte per simmetrie presso che infinite, pur innovando con sempre nuovo registro, è cosa che, per quanto ardua e mirabile, rientra nelle possibilità dell'artista perfetto. Quasi prodigioso appare invece, e perciò resta estremamente problematico, il fatto che abbia realizzato una fondamentale unità psicologica e poetica per tutta l'estensione di una cantica, attraverso decine di episodi e numerosissimi personaggi per giunta raggruppati in diverse categorie morali, e operando in un arco di tempo non sappiamo quanto lungo ma certo di parecchi anni, non vissuti peraltro nella calma serenità dello studio ma agitati da vicende esterne e morali, che non potevano non influenzare variamente e profondamente il Poeta e non distoglierlo o addirittura strappar-lo dalla condizione spirituale dell'ispirazione assunta a tono fondamentale della cantica.

Pur nell'ambito così unitario della sua personalità, sembra infatti che ogni cantica ci sveli un Dante nuovo e diverso: l'*Inferno*, il severo inquirente e giustiziere della umana degenerazione, che rappresentando poeticamente con ciglio asciutto e con fermissimo cuore la doppia condizione umana del peccato e della dannazione crea raffigurazioni ove vibra con straordinaria potenza uno spirito etico e religioso d'intransigente combattività; il *Purgatorio*, il delicato poeta della redenzione, tutto raccolto nel pentimento e nella speranza, che si eleva alla faticosa conquista del bene ingentilito da sentimenti soavi nei quali la memoria del peccato insinua una dolente e malinconica trepidezza; il *Paradiso*, il beato contemplatore del Vero, sciolto da ogni miseria terrena nella trionfante visione di Dio, e pur non dimentico delle condizioni umane e della loro urgente rigenerazione cui ritorna anzi con rinnovato vigore.

Per grandissima che ne sia la realizzazione, tutto questo però risale ancora, per così dire, alla matrice teologica e morale dell'argomento, già annunciata nel prologo del poema:

...trarrotti di qui per luogo eterno,
ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
che la seconda morte ciascun grida,
e vedrai color che son contenti

nel foco, perchè speran di venire
quando che sia alle beati genti,
Alle qua' poi se tu vorrai salire
anima fia a ciò più di me degna,
con lei ti lascerò nel mio partire...:

attualità dello stato peccaminoso e perdizione nell'*Inferno*, pentimento e redenzione nel *Purgatorio*, possesso pieno del bene nel *Paradiso*; e conseguentemente disperazione dell'eterna dannazione nel primo regno, speranza certa di salvezza e perciò rassegnato anzi gaudio patire nel secondo; perfezione e beatitudine nel terzo.

Non diciamo Dante, ma neanche un mediocre poeta avrebbe mai potuto confondere tre condizioni morali così nettamente diverse. Sembrano perciò ovvie e pienamente attese, nell'*Inferno*, figurazioni terrificanti sconcie ed orrورهose di passioni violente, e corrispondentemente la reazione della coscienza morale del poeta che, offesa nei suoi ideali di bene e di giustizia, prorompe in rampogne, invettive, condanne, maledizione e vituperio. Analogamente non potremmo non attenderci nel *Purgatorio*, da anime già bacciate dal perdono di Dio, il ripudio del male e l'esaltazione delle virtù, compunzione accorata di pentimento e consolante luce di speranza e, congiuntamente, la simpatia affettuosa, tenera, commossa del Poeta.

Non dunque in tali caratterizzazioni poggia la nostra ammirazione più viva. Né Dante ad esse si ferma, ma va ben oltre. E non soltanto elabora consonanti situazioni ambientali mediante scene personaggi episodi gesti parole pensieri e sentimenti tutti partecipi d'una stessa aura psicologica e poetica, ma per prodigiosa virtù di fantasia vi adegua e conforma intera altresì la propria umanità, fin nelle qualità medesime che si ritengono naturali e nello stesso sentimento e concezione della vita intera, in guisa da ritrarre e rappresentare anche in se stesso, da cantica a cantica, una nuova condizione di spirito. Tanto che, ben diceva il De Sanctis, procedendo dall'*Inferno* al *Purgatorio* troviamo « altro concetto, altra natura, altro uomo, altra forma, altro stile. Non è più l'*Iliade*, è l'*Odissea*, è un nuovo poema. Paragonare *Inferno* e *Purgatorio* e meravigliarci che qui non siano le bellezze ammirate colà, gli è come meravigliarci che il purgatorio sia purgatorio e non inferno. O se pur vogliamo meravigliarci di qualche cosa, maravigliamoci che il poeta ab-

bia potuto così compiutamente dimenticare l'antico sé stesso, le sue abitudini di concepire, di disporre, di colorire, e seppellito in questo nuovo mondo ricrearsi l'ingegno e la fantasia a quella immagine, e con tanta spontaneità che pare non se ne accorga: obbligo dell'anima nella cosa, il secreto della vita, dell'amore e del genio »². Constatazione esattissima del radicale mutamento di Dante da una cantica all'altra, che però la formula tanto cara al De Snetis dell'« oblio dell'anima nella cosa » non sembra conveniente a spiegare, giacchè essa non pare addirsi alla natura di Dante, la cui coscienza fu sempre desta e vigile, il mondo spirituale nettamente definito, e la concezione della vita saldistima e ferma in tutti i suoi aspetti e manifestazioni.

Neanche la virtù della fantasia cui abbiamo accennato, e che del resto è tutt'uno con l'oblio poetico dell'anima nella cosa, pare sufficiente a spiegare l'integrale rinnovamento che la seconda e la terza cantica manifestano rispetto alla precedente, giacchè questo rinnovamento non è ristretto a singoli episodi ed immagini ma si estende ad una composizione sappiamo quanto lunga e complessa di ordito, che occupò lo spazio di molti anni indubbiamente travagliati e difficili. E in così lungo lavoro non sembra possibile mantenere per sola virtù di fantasia creatrice una determinata disposizione spirituale a meno che questa non coincida con quella connaturata al poeta, ipotesi che potrebbe valere per una cantica, non per le altre ove quello stato d'anima è abbandonato e sostituito da altro.

Né la questione può meglio risolversi ricorrendo all'interpretazione ripresa e rafforzata dal Singleton³, dal Fergusson⁴, dal Montano⁵ e da altri, secondo la quale, approfondita la distinzione tra il Dante autore del poema e il Dante che ne è personaggio, nei sentimenti e pensieri via via espressi nel corso del poema (in prima persona o per bocca di personaggi) non dovrebbero riconoscersi quelli nutriti dal Poeta nel momento della composizione, bensì affetti e concezioni appartenuti o ora attribuiti al protagonista dell'allegorico viaggio per i tre regni

² *Storia della letteratura italiana*, Torino, 1958, p. 234.

³ *Dante Studies. I. Commedia, Elements of Structure; Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass., 1954 e 1958.

⁴ *Dante's Drama of the Mind*, Princeton, 1953.

⁵ v. soprattutto *La poesia di Dante*, in « Delta », N. S., 1958 (2-4), 1959 (1-2 e 3-4).

dell'oltretomba, e costituenti le tre fasi della storia spirituale adombrata nel pellegrinaggio di redenzione: quella del peccato (*Inferno*), della purificazione (*Purgatorio*) e della conquista e possesso della perfezione morale (*Paradiso*). A parte l'incongruenza non che l'arbitrio derivanti dalla necessità di storicizzare ogni manifestazione spirituale del poema, e a parte l'incertezza, continuamente ricorrente e non mai risolvibile se non per congetture, sulla appartenenza di questo o quel pensiero o sentimento al Dante personaggio, e quindi a una fase della storia spirituale del poeta ormai superata e perciò non più accolta nel momento della composizione, o all'autore del poema; a parte tutto questo, non faremmo un passo verso la soluzione del problema concernente la mirabile differenza ispirativa d'ogni cantica, ripresentandosi intatta l'esigenza di spiegare come Dante sia riuscito a tenervi fondamentalmente in piedi, e con sublimi realizzazioni poetiche, un determinato tono psicologico e stilistico.

Forse soltanto una maggiore illuminazione sulla cronologia di composizione della *Commedia* e meno angusta conoscenza delle vicende biografiche dell'esilio potrebbero aiutarci a sciogliere la questione, ponendoci in grado di accertare se il tono dominante delle cantiche non sia per caso da mettersi anche in rapporto ai tempi e alle circostanze della composizione di ciascuna ⁶.

E questa è forse l'ipotesi più plausibile, anche se da formularsi con estrema cautela, giacchè un'altra, che pure si potrebbe proporre, in relazione all'indiscusso sviluppo ciclico di Dante, appare ancor meno plausibile. Ci sono poeti la cui storia consiste nel progressivo svolgimento d'un sol nucleo originario via via conquistato nella sua interezza e portato a sempre più chiara e piena coscienza (è il caso d'un Petrarca, d'un Tasso, d'un Leopardi, la cui vita spirituale e poetica si svolse intorno a temi e a motivi che ne costituirono il centro sin dal suo primo albore); e poeti che si svolgono per successivi centri di interesse. Dante è di questi. Dapprima poeta d'amore, conduce al

⁶ Ai diversi tempi della composizione faceva risalire il Parodi (*La data della composizione*, ecc. in « Poesia e storia della D.C. », Napoli, 1921, pp. 367-509) la diversità delle teorie politiche che egli mostrò tra *Inferno* e *Purgatorio*; e ad essi si riferisce nuovamente il Sapegno, ma per più larga e complessa problematica, nell'introduzione al *Dante* curato per la collezione Ricciardi.

massimo sviluppo ideologico e stilistico le dolci rime iniziate da Guido Guinizelli, inventa il dolce stil nuovo, e con la *Vita nuova* procede alla più organica e definitiva sistemazione storica di questa esperienza spirituale e letteraria prendendone ad un tempo congedo. Il primo ciclo del suo svolgimento è conchiuso. Successivamente passa agli studi di filosofia morale e di teologia, ne raccoglie i primi risultati nelle rime dottrinali, e si propone di esaurirli compiutamente nel *Convivio*. Sorgono poi altri interessi: il problema del linguaggio, del bilinguismo, della istituzione e regolazione della lingua letteraria volgare sullo stesso piano di dignità del latino, della poetica e della retorica nuove: nasce il *De Vulgari Eloquentia*, che forse l'urgenza di dare sistematica formulazione alla sua dottrina politica, anche in vista dell'azione ch'egli conduceva, gli fece interrompere, stringendolo al compatto trattato della *Monarchia*. E finalmente la *Divina Commedia*, il poema soltanto che per l'universalità della materia gli permetteva l'espressione integrale di tutta la sua umanità.

Orbene la stessa *Divina Commedia* potrebbe riflettere a sua volta, nelle tre cantiche che la costituiscono, questo andamento ciclico della storia spirituale e bibliografica dantesca; nel senso che Dante, svolgendo l'originario concepimento unitario nel quale almeno nelle linee fondamentali doveva essere già compreso il disegno di tutto il poema, avrebbe inevitabilmente fatto confluire in ciascuna cantica gli specifici interessi spirituali e stati d'animo che più particolarmente caratterizzarono gli anni rispettivamente impiegati nella composizione delle tre cantiche.

C'è però un fatto che forse non è stato messo in luce sufficientemente: la maggiore affinità, quanto a posizione spirituale rispetto ai problemi generali della vita e a quelli personali e del tempo, non è tra cantiche successive, *Inferno* e *Purgatorio* o *Purgatorio* e *Paradiso*, ma tra le due estreme. È nell'ultima che ritornano l'energia e la fierezza combattiva vigorosamente vibranti nella prima cantica, che si rifà viva e continua la denuncia dei mali religiosi morali e politici che fanno sempre più tralignare l'umanità, che più ardente si rinnova l'ansia della giustizia e della pace e l'auspicio della provvidenziale *renovatio* del mondo. Non vogliamo riferirci soltanto ai canti di Cacciaguida nei quali per la prima volta trovano espressione esplicita e compiuta i mali che ingiustamente contristarono la fase più

fortunosa della vita del Poeta, la propria apologia e il fine messianico del viaggio e del poema; ma alla frequente condanna dei costumi degeneri, alla continua rampogna contro la decadenza degli ordini religiosi e la corruzione ecclesiastica che inquinava anzitutto la curia papale, alla denuncia dell'assenza imperiale, del guelfismo tirannico dei re di Francia, del tralignamento di molte case regnanti, dell'errore dei guelfi e dei ghibellini; e, correlativamente, alla più aperta esposizione della dottrina politica, morale e religiosa di Dante. E come si ravvivano nel *Paradiso*, con forza ancora maggiore che nell'*Inferno*, gli interessi politici e morali del Poeta, e la polemica aggressiva riprende con furia di vento che le più alte cime più percuote, così tornano, con energia di timbro che non possiamo qualificare altrimenti che dantesco, il vigore dell'accusa, la violenza del biasimo, l'irruenza dell'invettiva, la forza della satira, l'acume dell'ironia, l'incisività del sarcasmo, in una concitazione affettiva e con una spregiudicata asprezza di linguaggio che non si attenuano neanche sulla bocca dei santi.

Questa stretta somiglianza e affinità tra il Dante dell'*Inferno* e il Dante del *Paradiso* ci porta fuori della ipotesi dei cicli compositivi, a meno di ammettere il ritorno o la reversibilità del primo nell'ultimo; e ci ammonisce anche a non attribuire la differente manifestazione che Dante fa di sé nelle tre cantiche alla materia rispettiva di ciascuna, quasi ne fosse meccanica conseguenza, o frutto intenzionale del proposito o dello sforzo immaginativo con cui Dante avrebbe cercato di corrispondervi interamente. Se così fosse, non si spiegherebbe questo ritorno della più fiera combattività di Dante (nei temi, negli intenti, nel linguaggio e in tutta la disposizione del Poeta di fronte alla vita terrena) proprio nella cantica il cui soggetto, la salvezza dell'anima e lo stato di beatitudine, avrebbe dovuto distaccarlo dagli interessi e dalle passioni terrene più ancora che nel *Purgatorio* e porlo stabilmente nello stato d'animo che affiora solo qua e là nel *Paradiso*, ad esempio nell'elevata introduzione al Canto XI, ove il Poeta si volge con pietosa compassione all'affannoso affaticarsi degli uomini e con gaudiosa esultanza ne canta il proprio affrancamento.

La cantica che più di tutte sta a sé, rispetto alle altre due, è il *Purgatorio*; e questo ci indurrebbe a ritenere possibile l'ipotesi che nel comporla Dante abbia potuto risentire delle condi-

zioni biografiche e dello stato spirituale dominante che potettero dargli gli anni in cui, deposti i tentativi crucciosi di battere con la violenza le bestie fiesolane e di rientrare in Firenze con la forza, leniti ormai il morso amaro della condanna immeritata e la più bruciante ferita dello strale che l'arco dell'esilio pria saetta anche per il conforto di grate condizioni di vita offertegli dall'ospitalità di principi liberali, consolato dal progredire del suo alto lavoro e dalla contemplazione dei dolcissimi veri, egli poté forse placarsi nel rifugio ideale d'un sereno raccoglimento, nel quale le memorie del passato potevano tornare dolci e meste alla meditazione, dopo l'assalto e il tumulto passionale dei primi anni, con tenerezza di nostalgia e trepide di rassegnazione e di speranza.

Potremmo insomma pensare a un fortunato e fortuito incontro della materia della cantica, per se stessa suscitatrice di sentimenti soavi di rinnovamento morale nella speranza del bene, con condizioni di vita generatrici di stati d'animo armoniosamente concordi. Sicchè il *Purgatorio*, pur nato com'è certo, al pari delle altre due cantiche, da una sorvegliatissima elaborazione fantastica della materia assunta e da un concepimento di mirabile armonia, potrebbe affondare l'ispirazione e l'intonazione psicologica e stilistica fondamentale in una particolare condizione biografica.

Fatto certo è che, tranne pochi luoghi, noi sentiamo improvvisamente sfarsi, nel *Purgatorio*, quel blocco granitico nel quale una comune metafora suol simboleggiare la natura spirituale di Dante, per indicarne la saldezza tenace degli ideali, degli affetti e dei pensieri, coerentemente fusi in una concezione di vita di indissolubile complessità, e avvivati da fede sicura tenacemente operosa. Deposta quella dimensione statuarica e monumentale, che è stata miticamente esagerata da biografi ed interpreti, Dante manifesta nel *Purgatorio* una raccolta umanità di mite e delicato sentire, tessuta di gentilezze e di soavità; diventa pensoso effuso tenero e commosso, si avvolge in dolci malinconie, si leva a sogni sospirosi, si smarrisce in rimembranze velate di nostalgie, si apre alle dilettazioni dell'arte, è sorriso dalla speranza dell'alto, veramente sospeso, con una dolcezza non priva di tenera mestizia, tra terra e cielo.

La vera musa del *Purgatorio* è appunto questo nuovo stato dello spirito di Dante, che, tranne numerate eccezioni, soavemente si svela per l'intera cantica improntandola d'una mede-

sima intonazione psicologica, espressiva e poetica. E ad esso va la nostra ammirazione, più che ai sorvegliatissimi particolari figurativi e strutturali i quali, benchè non ne siano indipendenti anzi ne discendano e contribuiscano a dargli risalto, sono piuttosto opera dell'invenzione e dell'immaginazione: l'aspetto dei luoghi e dei custodi, la presenza degli angeli, i riti della progressiva ascesa di cornice in cornice, le leggi e condizioni della purificazione, la proclamazione delle beatitudini, le preghiere e i canti corali delle anime, la gentilezza degli appelli e delle allocuzioni, le pene e gli esempi offerti alla meditazione per infervorare il processo purificatorio, le manifestazioni di fraternità che legano d'amore tutti gli spiriti. Tutto questo, in simmetrica corrispondenza con gli opposti modi escogitati per l'*Inferno*, contribuisce senz'altro a creare l'atmosfera spirituale di gentilezza raccolta rattenuta e sommessa, di delicata verecondia, di sospirosa trepidazione di attesa, di tenerezza ora idillica ora turbata, di pace serena e malinconica, di dolce mestizia, che aleggia sul tutto con straordinaria levità; ma il maggior prodigio poetico è nell'aver così esattamente intuito uno stato d'animo di tanta vaghezza, e nell'esser riuscito a irradiarne per tutta la cantica ogni aspetto, descrizione, episodio e figura, non mancando di graduarlo con progressione quasi impercettibile ma costante in corrispondenza col progressivo ascendere per la montagna, e di conferirgli a volta a volta individuazione di accento di gruppo in gruppo e di persona in persona.

Ritorna alla mente, per definire questo stato d'animo dominante, il sentimento col quale Guido da Montefeltro parla nell'*Inferno* dell'età della vita « ove ciascun dovrebbe / calar le vele e raccogliere le sarte », quando rincresce tutto quel che prima piaceva e l'uomo se ne ritrae rifugiandosi pentito nell'amore e nel pensiero di Dio. E a questo forse pensava il De Sanctis ripetendo nel magistrale capitolo della sua *Storia della letteratura italiana* dedicato alla *Commedia* un'osservazione già fatta nelle lezioni di Torino e di Zurigo: che chi voglia concepire il *Purgatorio* « si metta in quell'età della vita che le passioni si scoloriscono e l'esperienza e il disinganno tolgono le illusioni, e scemata la parte attiva e personale, l'uomo si sente generalizzare, si sente più come genere che come individuo. Spettatore più che attore, la vita si manifesta in lui non come

azione, ma come contemplazione artistica, filosofica, religiosa... »⁷.

Le anime purganti, infatti, alla luce di quella palingenesi, tuttora in via di continuo perfezionamento attraverso il grato patire della pena, che le rinnovò primamente all'atto del pentimento e della conversione in Dio, rigettano tutta la parte del vivere che fu anteriore a questa rinascita, sicchè la vita terrena, superata e reietta dal nuovo stato morale che è appunto volontà ardente di mondarsene interamente, si fa sempre più remota allo spirito e non sopravvive nel ricordo se non quel tanto che vale a stimolarne la contrizione e a farla strumento di purificazione.

Il ricordo, che è musa costante di tutto il poema, ma in ogni cantica diverso nell'intensità nella qualità e nella funzione, assume nel *Purgatorio* un sentimento nuovo e particolare. Nell'*Inferno* è stato assalto delle cose del mondo, volto a rendere più dolorosa la dannazione eterna opponendosele col fascino dei beni irrimediabilmente perduti (il dolce lume del giorno nel ricordo di Cavalcante, i ruscelletti del Casentino nell'arsura di maestro Adamo), o desolato e cruccioso ripensamento delle circostanze che portarono alla perdizione (l'invidia calunniosa della corte per Pier della Vigna, la monacazione e il consiglio fraudolento di Guido da Montefeltro), o perverso compiacimento del male commesso, immedesimantesi con lo stato di perdizione e da questo rinsaldato (la superba protervia di Filippo Argenti, di Capaneo, di Vanni Fucci); e solo negli spiriti non corrotti dalla colpa specifica si è presentato consolante e sereno. Nel *Paradiso*, ove ogni vicenda umana è guardata alla luce della provvidenza divina nella sua radice e nel suo frutto salutari o dannosi, il ricordo sarà costantemente avvertito da un sentimento altamente etico e religioso in recriminazione del male ed esaltazione del bene. Nel *Purgatorio* invece la rievocazione è assunta da una disposizione dello spirito che nel suo trascendere le vicende del mondo le distacca da sé come realtà ormai debellata e vinta, e ad un tempo le trattiene e rivive nella memoria per trarne, nel patimento del rimorso, alimento alla purificazione. Rinnovate in ogni pensiero e sentimento e in tutto il senso che ebbero della vita nel viverla, le anime purganti trasalgono turbate al ricordo delle vicende terrene con

⁷ *Storia della letteratura italiana*, Torino, 1958, p. 233.

pietà di se stesse e d'altrui, e dal loro nuovo sentimento traggono incentivo per disperdere e distruggere ogni resto dell'antico che perciò si fa sempre più pallido e sfumato come la memoria d'un sogno. Disamano quel che più hanno amato e bramato in terra, e non solo si sollevano dal male e sul male instaurando un mondo etico nel quale ogni colpa o menda o difetto brucia alla fiamma dell'amore che affina, ma le stesse cose lecitamente e nobilmente dilette sono reiette nell'attesa unica della beatitudine celeste. Ricordiamo l'anima, esemplare con altre sotto questo aspetto, di papa Adriano V, che proprio quando ascese alla massima carica terrena, quella oltre la quale non si può più salire, scoperse la « vita bugiarda » vedendo « che li non si quetava il core » (XIX, 107-111).

La stessa gloria, per la quale Dante ha immaginato che Dio cingesse di luce gli spiriti magni del Limbo e della quale ha fatto proclamar da Virgilio che chi viva senza conseguirla non lascia maggior segno di sè del fumo nell'aria e della schiuma nell'acqua, diventa « mondan rumore », non altro che « fiato di vento / ch'or vien quinci ed or vien quindi / e muta nome perchè muta lato ».

Staccati spiritualmente dall'amore e dall'attualità del nostro mondo, e non ancora in possesso della beatitudine celeste di cui dolorosamente vanno rendendosi degni, gli spiriti purganti sono perciò in una sorta di sospensione tra terra e cielo, in una condizione morale che è in tanto differente, quanto a definitezza, da quella degli spiriti dannati e beati, « che questa è in via e quella è già a riva »; la loro realtà non è uno stato ma un divenire, transizione e passaggio da un modo di essere superato ma non interamente lavato ad un altro desiderato ed atteso ma ancora da raggiungere.

Dante ha quindi esattamente riflesso nelle anime purganti la funzione e il carattere precipuo del Purgatorio, consistenti appunto nel non essere eterno come l'Inferno e il Paradiso, ma temporaneo, luogo di passaggio e non di dimora, ove quindi gli spiriti non soggiornano se non come pellegrini.

Insita nella concezione cristiana della vita terrena, la condizione di pellegrinaggio si attaglia particolarmente alle anime purganti, la cui realtà, come quella del pellegrino, è l'andare, non soltanto materiale ma spirituale, dal luogo che si è lasciato al luogo a cui si tende, e il cui stato spirituale è perciò di so-

sensione tra le memorie delle cose lasciate e il presagio e il desiderio delle nuove, tra ricordo e speranza. In questo senso nel *Purgatorio* è forse rappresentata con maggiore pienezza che nelle altre cantiche il senso cristiano della vita, colta nelle sue colpe e nelle sue virtù, cadute e risorgimenti, decadenze e riscosse, tentazioni e affrancamenti e soprattutto nello sforzo faticoso della redenzione.

Su questa condizione di pellegrinaggio Dante insiste particolarmente, per tutta la cantica, in sé anzitutto, che raccoglie e riflette lo stato delle anime purganti, sì che l'immagine del pellegrino diventa quasi l'emblema del *Purgatorio*. Il tema è impostato fin dal principio, subito dopo la licenza di andare e la prescrizione dei riti di purificazione ricevute da Catone:

Noi andavam per lo solingo piano
com'om che torna alla perduta strada,
che 'nfino ad essa li pare ire invano... (I, 118-120);

Noi eravam lunghesso mare ancora,
come gente che pensa a suo cammino,
che va col cuore e col corpo dimora... (II, 10-12).

Le prime anime che si incontrano, appena sbarcate dal vasello snelletto e leggero, hanno aspetto e incertezza di pellegrini:

La turba che rimase lì, selvaggia
parea del loco, rimirando intorno
come colui che nove cose assaggia... (II, 2-54);

e nel primo discorrere con loro, come pellegrini presenta Virgilio sé e Dante:

...Voi credete...
forse che siamo esperti d'esto loco;
ma noi siam peregrin come voi siete... (II, 61-63).

La stessa immagine, sempre rinnovata nell'espressione, si presenta quasi in ogni canto, con particolare delicatezza al principio dell'ottavo nella famosa descrizione del tramonto fatta appunto col cuore del pellegrino e dell'esule, e domina tutto il viaggio pel secondo regno, fin su, al Paradiso Terrestre, ove

compare ancora nelle parole che Matelda rivolge a Dante e ai due poeti che lo seguono:

« Voi siete nuovi, e forse perch'io rido »
cominciò ella « in questo luogo eletto
all'umana natura per suo nido,
maravigliando tienvi alcun sospetto... (XXVIII, 76-78).

Pellegrini Dante e Virgilio, e pellegrine le anime:

Ed ecco, sì come ne scrive Luca
che Cristo appare a' due ch'erano in via,
già surto fuor della sepulcral buca,
ci apparve un'ombra, e dietro a noi venìa,
dal piè guardando la turba che giace;
nè ci addemmo di lei, sì parlò pria... (XXI, 7-12)

Sì come i peregrin pensosi fanno,
giugnendo per cammin gente non nota,
che sì volgon ad essa e non restanno,
così di retro a noi, più tosto mota,
venendo e trapassando ci ammirava
d'anime turba tacita e devota.. (XXIII, 14-21).

Onde incontri incessanti, conoscenze, saluti, colloqui, richieste e scambi di notizie, raccomandazioni, preghiere, congedi. Un continuo senso del nuovo e la congiunta incertezza del cammino, sorprese, meraviglie, trasalimenti, stanchezze, soste e riprese dànno consistenza e rilievo a questo pellegrinare continuamente incalzato dallo scorrere del tempo che il corso del sole denuncia ad ogni momento, affrettato dal proposito di protrarre il cammino fin che è giorno, diviso tra la fatica dell'andare, le pause di riposo e il sonno notturno. Ma una levità sempre crescente allevia ognor più lo sforzo del salire, insieme col progressivo accentuarsi del sollievo provato nel primo uscire dall'aria morta dell'Inferno al dolce color d'oriental zaffiro, quanto più ci si avvicina al « dolce pome che per tanti rami / cercando va la cura de' mortali, (XXVII, 115-116). Giacchè la montagna è tale « che sempre al cominciar di sotto è grave; / e quant'uom più va su e men fa male » (IV, 88-90).

Onde è che la condizione spirituale di Dante e delle anime, pur costante nella sua fondamentale qualità per tutto il Purga-

torio, varia col progressivo perfezionamento dell'anima, che si manifesta nel sempre maggiore distacco dal mondo.

Nell'antipurgatorio le anime serbano ancora molto della loro abitudini mondane e degli affetti e modi di essere terreni (ricordiamo il canto di Casella e l'estatico ascolto che ne fanno i suoi compagni, lo stupore smarrito e un poco sgomento di fronte a Dante vivo, non dissimile dall'impressione dei vivi dinanzi al fantasma d'un morto, il trasalimento ancora dolente nel ricordare le violenze patite e il momento del trapasso), e alcune ritengono ancora, come Belacqua, degli esterni ed interni atteggiamenti peccaminosi della vita, e tutte son bramosi di intrattenersi con Dante per il richiamo ancora potente alle cose del mondo, com'è di Corrado Malaspina che per tutto il rito vespertino dell'assalto del serpente e della difesa angelica, quasi indifferente alle insidie della « mala striscia », resta con gli occhi fissi in lui, tanto il suo pensiero è volato alla sua Val di Magra, della quale spera avere notizie.

Ma questo richiamo nostalgico della terra, psicologicamente giustificato dalla condizione di attesa che tiene quegli spiriti ancora fuori del Purgatorio, si attenua sempre più col progredire della espiazione, ch'è appunto vittoria del terrestre e affrancamento dai lacci affettivi del mondo, come Dante riesce a rappresentarci con insensibile graduazione di cornice in cornice, tanto che verso l'alto alcuni spiriti interrompono bruscamente il colloquio col Poeta, impazienti di ritrovarsi soli con se stessi, a piangere le lacrime che li mondano.

A questo stesso stato d'animo si riduce Dante stesso, che dalla posizione vibratamente antagonistica tenuta verso i dannati dell'inferno, passa nel *Purgatorio* a una immedesimazione piena con gli spiriti purganti, coi quali condivide realmente o simbolicamente pene pensieri ed affetti, oltre che gesti, atteggiamenti e parole, adeguandosi via via ai gradi della loro purificazione, sempre più mondo e lieve di cornice in cornice. Anch'egli è quasi sempre assorto e pensoso, raccolto nell'intimità del cuore, punto dal pentimento, infiammato dall'amore del bene, sorriso dalla consolante certezza di accostarsi sempre più a Dio. È un Dante tutto interiorizzato, intento ai segreti movimenti dell'animo che si fanno così intensi da fargli perdere spesso coscienza dello scorrer del tempo e della realtà circostante, come dice più di una volta, e a svelarci continua-

mente questa sua vita interiore, non più filtrata attraverso i sottili schemi psicologici delle personificazioni organiche come nella poesia d'amore, ma colta, nel reale avvertimento della coscienza, in quello stato di incessante fermentazione in cui si compie il processo di rinnovamento morale.

È un continuo assalto di pensieri, stati d'animo, immagini, impressioni ed affetti, tutti intonati allo stesso stato psicologico e varianti per lievi e delicatissime sfumature, ai quali egli si fa intento scrutando il suo segreto interiore con sempre maggiore penetrazione, come nella bellissima analisi che chiude il canto XVIII:

Poi quando fuor da noi tanto divise
quell'ombre, che veder più non potiersi,
novo pensiero dentro a me si mise,
del qual più altri nacquero e diversi;
e tanto d'uno in altro vaneggiai,
che li occhi per vaghezza ricopersi,
e'l pensamento in sogno trasmutai.

La vita interna è così ricca e piena da assorbirlo interamente ed astrarlo:

Seguendo lui, portava la mia fronte
come colui che l'ha di pensier carca,
che fa di sé un mezzo arco di ponte... (XIX, 40-42).

Meraviglia, stupori, ansia di sapere assalgono e sospendono continuamente lo spirito:

No' istavamo immobili e sospesi
come i pastor che prima udir quel canto...

Poi ripigliammo nostro cammin santo...

Nulla ignoranza mai con tanta guerra
mi fè disideroso di sapere,
se la memoria mia in ciò non erra,
quanta pariemi allor, pensando, avere;
né per la fretta dimandare er'oso,
né per me li potea cosa vedere:
così m'andava timido e pencoso. (XX, 139-fine)

Di questa particolare condizione d'animo l'ispirazione di Dante è così permeata che egli l'estende anche a Virgilio, pure lui raccolto, per tutto il Purgatorio, in una pensosa sospensione spirituale. Lo « state contenti, umana gente, al *quia* », pur detto in un momento risentito, e il suo chinare la fronte e rimanere turbato al pensiero degli antichi saggi che come lui si tormentarono senza frutto nella conquista del vero, non sono manifestazione isolata di momentanea condizione spirituale, bensì espressione d'un abito di assorta e sospesa spiritualità, che sembra riflessa anche nella posizione storica di Virgilio, nel paragone che Stazio fa di lui con « quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte ». E quando Virgilio parla a Stazio del suo frequente ragionare con i compagni di pena, « nel primo cinghio del carcere cieco », « del monte / che sempre ha le nutrici nostre seco », ancora ci si manifesta in questo mesto raccoglimento che non gli avevamo conosciuto nell'*Inferno*, e che vive fino all'ultima, velata apparizione che abbiamo di lui nel Paradiso terrestre, in quell'ambiguo e quasi triste sorriso che si scambia con Stazio all'udir le parole di Matelda, che nelle favole dei poeti antichi sull'età dell'oro aveva supposto l'inconscio intravedimento di quel luogo felice « fatto per proprio dell'umana specie ».

Così Dante nulla e nessuno lascia fuori di questo stato d'animo che impronta tutta la cantica, e che in lui stesso attenua e quasi sospende finanche l'ardore polemico che così forte e continuo prorompe nelle altre due cantiche nel proclamare e difendere i suoi ideali.

Fatta eccezione di pochi passi, tra i quali la famosa apostrofe all'Italia e a Firenze nel VI canto e la sdegnosa rampogna di Guido del Duca contro la degenerare bestialità dei toscani della valle dell'Arno, ove ritorna la violenza crucciosa e aggressiva dell'anima insieme con la congiunta energia del dire, gli stessi problemi morali e politici son trattati nel *Purgatorio* senza lo sdegno sprezzante e la trionfante fede abituali, e i mali del mondo danno molto più via all'elegia che non alla rampogna. Del resto anche il citato discorso di Guido del Duca non tiene fino in fondo l'asprezza iniziale, anzi piega nell'incalzare serrato delle accorate interrogazioni rettoriche chiedenti sconsolatamente ove siano più le illustri persone e casate di un tempo e quando possano mai riallignare in terra, e arriva sino al pianto

nel rievocare i grandi personaggi della Romagna e

le donne e'cavalier, li affanni e li agi
che ne 'nvogliava amore e cortesia
là dove i cuor son fatti sì malvagi.. (XIV, 109-111).

E lo stesso Marco Lombardo, introduttore della dissertazione sul libero arbitrio e sull'amore posta non senza intenzione al centro della cantica e di tutto il poema (XVI del *Purgatorio* e L della *Commedia*), pur proponendosi di confutare un grave errore dottrinale, parla con contenuta pacatezza, senza sdegno e senza sprezzo, cominciando anzi con compassionante sospiro:

Alto sospir, che duolo strinse in 'hui! ',
mise fuor prima; e poi cominciò: « Frate,
lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui... (XVI, 64-66).

E già prima aveva pacatamente ricordato la decadenza dei costumi:

del mondo seppi, e quel valore amai
al quale ha or ciascun disteso l'arco...,

che poi tocca nuovamente al termine della sua lezione:

In quel paese ch'Adice e Po riga,
solea valore e cortesia trovarsi,
prima che Federigo avesse briga:
or può sicuramente indi passarsi
per qualunque lasciasse per vergogna
di ragionar coi buoni o d'appressarsi.

Sicchè anche la vibrazione morale di Dante, solitamente così risentita, si smorza nel *Purgatorio*, in armonia con questo spirito di gentile mitezza, di soavità, di sospirosa malinconia e di pensoso raccoglimento.

Per realizzarlo con pienezza Dante vi conferma ogni particolare, a cominciare dalle descrizioni paesistiche che sono tra le più poetiche di tutta la poesia di Dante, dal tremolar della marina scoperto dalle falde del poggio nelle prime luci dell'alba, alla foresta spessa e viva del Paradiso terrestre, anch'essa vista

nella fresca luce del mattino, e che è rappresentazione di straordinario nitore, ove veramente si respira un che di vergine e di nativo che sembra riportarci all'infanzia del mondo. Paesaggi interamente pervasi di vita spirituale, che serbando intatto il fascino di quelli terrestri vi aggiungono una suggestione nuova, armoniosamente consonante con lo stato d'animo dominante nel *Purgatorio*. La terra, anche sotto l'aspetto paesistico, è più presente nel *Purgatorio* che negli altri due regni, dei quali l'*Inferno* è quasi privo d'ogni connotazione terrestre nel suo carattere di luogo metafisico più fisico, e il *Paradiso* è spazialmente fuori del nostro mondo. Benchè monte sorgente ad eccelse altitudini dalla distesa equorea dell'emisfero senza gente, nel *Purgatorio* tornano infatti gli aspetti terrestri a noi familiari e diletti: la spiaggia, il lido, la marina, l'alpe con i suoi balzi, sentieri, ripiani, strapiombi, amenità di valli fiorite e, in alto, la divina foresta spessa e viva; ove circola l'aria viva e la luce come da noi, e di nuovo si incurva la volta celeste. Splendono, in questa, costellazioni a noi invisibili, diverso vi si disegna il corso del sole; ma la vicenda del giorno e della notte, il levarsi dell'alba e il declinare dei tramonti, il fitto stellato del cielo e lo splendore della luna, il gioco vario delle luci e delle ombre secondo la diversa altezza del sole sull'orizzonte: tutto è come in terra, eppure divaria per le solitudini e per i silenzi, per la smisurata altitudine, per quel senso di remotamente originario, di lontano e di evanescente che è tutt'insieme manifestazione del soprannaturale e che ci incanta ma anche un po' ci sgomenta. Frequenti le descrizioni di freschi mattini:

Nell'ora che comincia i tristi lai
 la rondinella presso la mattina,
 forse a memoria de' suo' primi guai,
 e che la mente nostra, peregrina
 più dalla carne e men da pensier presa,
 alle sue vision quasi è divina... (IX, 13-18);

Nell'ora, credo, che dell'oriente,
 prima raggiò nel monte Citerea
 che di foco d'amor par sempre ardente... (XXVII, 94-96);

E già per li splendori antelucani,
che tanto a' pellegrin surgon più grati,
quanto, tornando, albergan men lontani,
le tenebre fuggian da tutti i lati... (XXVII, 109-112);

e inobliabili certe descrizioni di tramonto, come la famosissima :

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dì c'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si muore... (XIII, 1-6).

All'incanto della natura Dante aggiunge l'incanto dell'arte: scultura, pittura, musica, canto, poesia, e ci descrive raffigurazioni plastiche che, svincolate dall'immobilità della rappresentazione necessariamente limitata all'istante, sembrano dare la successione temporale delle azioni dei pensieri e dei sentimenti; visioni che hanno il fascino e l'evidenza dell'affresco; musiche e canti corali, espressione propria della coralità del sentimento che spersonalizzando gli spiriti purganti li fonde in un medesimo stato. Comune a tutti il distacco dalla terra, la riprovazione e il pentimento della colpa, l'ansia di affrancarsi da ogni impedimento che legghi l'unica tendenza connaturata all'anima nell'atto della sua creazione, gli spiriti fanno coro e gruppo, e insieme soffrono pregano e sperano, insieme meditano sugli esempi illustri di peccato e di virtù che reciprocamente si raccontano o che odono e vedono, le due « corde della ferza » che via via li purifica.

E in tutti son diffusi amore e cortesia, che dettano parole di dolcezza, di rassegnazione, di mansuetudine e di pace, appelli delicati e gentili, preghiere discrete e timorose, auguri, promesse, effusioni soavi e vereconde di abbracci, di baci, di saluti reverenti e commossi. Si confidano ricordi e trepide speranze del passato, si commuovono a comuni memorie, gareggiano in zelo e fervore di amore e tengono discorsi di elevata moralità e dottrina, affettuosi colloqui, conversazioni di poesia e d'arte. E quando non parlano, Dante manifesta i pensieri delicati e soavi che ne illuminano lo spirito attraverso i loro atteggiamenti o con similitudini in cui raccoglie le manifesta-

zioni e gli aspetti più teneri dolci e gentili della vita terrena. Anche questi paragoni, che a volte acquistano autonomia di quadri e di rappresentazione, costellando tutta la cantica di vaga delicatezza, contribuiscono a mantenerne vivo e costante il clima morale e affettivo che tutta la unifica.

Oltre i famosissimi paragoni dei colombi adunati alla pastura o delle pecorelle ch'escono dal chiuso o del cicognino che vorrebbe darsi al primo volo e per paura richiude le ali che aveva già aperte e resta nel nido, basterebbe citare quello che ritrae l'impressione provata da Dante a sentirsi ventilar la fronte dall'angelo nell'uscir dalla sesta cornice:

E quale, annunziatrice delli albori,
 l'aura di maggio movesi ed olezza,
 tutta impregnata dall'erba e da' fiori;
 tal mi senti', un vento dar per mezza
 la fronte, e ben senti' mover la piuma,
 che fe' sentir d'ambrosia l'orezza. (XXIV, 145-150),

o l'altro delle capre custodite dal pastore:

Quali si stanno ruminando manse
 le capre, state rapide e proterve
 sovra le cime avante che sien pranse,
 tacite all'ombra, mentre che'l sol ferve,
 guardate dal pastor, che 'n su la verga
 poggiato s'è e lor poggiato serve;
 e quale il mandrian che fori alberga,
 lungo il peculio suo queto pernotta,
 guardando perchè fiera non lo sperga... (XXVII, 76-84).

Anche attraverso questi quadri introdotti per similitudine la luce pacata e tranquilla d'un modo particolare dello spirito piove discreta su tutto illuminante e consolatrice.

Questo tono dominante, che risulta di elementi ben più numerosi di quanti ne abbiām potuto comprendere nell'economia di questo discorso, costituisce l'unità psicologica e poetica della seconda cantica, alla quale si adeguano strettamente i caratteri dello stile, in cui parola e sintassi smorzando la vibrattezza propria di Dante si intonano alla soavità tenera e delicata degli affetti.

Quando quella temperie psicologica si rompe, come in poche figure ed episodi, qual è quello famoso di Sordello che giustamente è stato chiamato il Farinata del Purgatorio (basta questo a richiamarci al diverso stato d'animo col quale è stato concepito; e perciò egli è solo e non in gruppo con gli altri), anche il tono stilistico riacquista l'energico timbro dantesco. Il che accade pure in gran parte della macchinosa rappresentazione collocata nel Paradiso terrestre; e si spiega, giacchè il Paradiso terrestre è quasi del tutto fuori dell'ispirazione fondamentale del Purgatorio come ne è fuori anche spazialmente e in modo ben più netto dell'antipurgatorio che, come vestibolo al luogo dell'espiazione redentrice, ne anticipa invece le qualità dominanti. In quella sorta di complesso mistero o rappresentazione liturgica, pur comprendendovi la propria personale vicenda dell'incontro con Beatrice e del rimprovero e del rito della doppia purificazione, Dante è troppo impegnato nella grande figurazione allegorica, che, nel luogo stesso eletto per sede della prima gente e subito dopo perduto per la colpa originale, vuole rappresentare la storia tutta della redenzione, dal vecchio al nuovo testamento, e della società umana attraverso i due supremi poteri della Chiesa e dell'Impero. Eppure, nonostante gli impegni dottrinali, neanche in questi ultimi cinque canti mancano delicatezze proprie e caratteristiche di tutta la cantica: basterebbe la memoria della vita e della poesia giovanile vissuta sotto il segno dell'amore per Beatrice.

Per tutto quanto abbiamo detto, il *Purgatorio* svela e attua nella sua altissima poesia un aspetto di Dante solitamente obliterato nel comune ritratto ideale che si suol fare di lui, ricordandone soltanto la forza della passione e la tempra tenace del carattere e l'ostinato vigore e magnanimità dello spirito: quella sorta di superba barbarie, vichianamente intesa, che ce lo fa parere sovente troppo in alto sulla nostra comune umanità, troppo lontano dal nostro sentire e quasi relegato nell'età così detta ferrea del medio evo, di là dal recinto ideale che sembra isolarlo e dividerlo dall'età moderna.

Il *Purgatorio* ci mostra invece di lui un'intima e trepida umanità, sospirosa e raccolta, tenera e pacata, incline al sogno e alla malinconia, e infatti ne raccoglie le memorie e gli affetti della giovinezza, la vita affettuosa dell'amicizia, i sogni della poesia, dell'arte e di tutte le altre cose dilette più caramente,

nostalgie e speranze, debolezze e smarrimenti, stanchezze e malinconie. Nel *Purgatorio* Dante scende dal piedistallo statuario su cui l'abbiamo impropriamente innalzato, e, uomo tra uomini, con noi ama, piange e sospira, in una poesia che non soltanto esalta con la fermezza d'uno spirito che si sente approdato al porto sicuro della convinzione certa, indenne dal travaglio del divenire e del dubbio, ma canta la fralezza e la labilità della condizione umana e accoglie il dolore e le delusioni del vivere pur addolcite dalla speranza consolatrice della nostra redenzione.

FERNANDO FIGURELLI

APPUNTI SU NOVALIS

*Alle Materialien borgt der Dichter,
bis auf die Bilder.* NOVALIS

I. PRESUPPOSTI DELLO STILE

1. *Limiti dell'armonia.*

L'avvio a penetrare la sostanza stilistica degli *Inni alla notte* è stato dato solo di recente da Werner Kohlschmidt che ha messo in luce almeno l'aspetto più compromesso ed affondato nelle penombre della critica psicologica: lo stile della « interiorità »¹. Di solito gli *Inni alla notte* hanno sofferto della

¹ WERNER KOHLSCHMIDT *Der Wortschatz der Innerlichkeit bei Novalis* 1948, ora nella raccolta *Form und Innerlichkeit* 1955, pp. 120-156. Valori religiosi ed estetici nella critica del Kohlschmidt sono uniti con una rara finezza e una ricchezza rara di risultati. L'indagine sul vocabolario interiore ha esercitato forse un lieve monopolio a scapito di altri temi del primo Novalis. Meno stilistico e più legato alla storia delle parole è lo studio di P. KLUCKHOHN relativo al tema dell'amore, *Die Auffassung der Liebe in der Lit. des XVIII. Jahrh. und in der deutschen Romantik*, 1922; più vicina al metodo del Kohlschmidt è la ricerca del suo maestro, R. UNGER, sul motivo della morte, *Herder, Novalis, Kleist* 1922. Gli studi sulla teoria del linguaggio in Novalis non curano abbastanza il rapporto che lega le sue teorie e il suo effettivo linguaggio poetico. Questo vale, oltre che per lo studio di H. P. JÄGER *Hölderlin-Novalis*, Zürich 1949, per quello, di gran lunga più notevole, di H. FANTECK *Die Sprachtheorie Fr. v. H.s.*, Berlin 1940. Senza la conoscenza del peso specifico delle parole di Novalis è inevitabile che il Fautek rischi — come gli rimprovera T. HAERING in *Novalis als Philosoph*, Stuttgart 1954 — di disporre i diversi pensieri di Novalis sulla lingua « l'uno accanto all'altro », in maniera troppo semplicistica » evitando di raccogliarli « in una posizione di fondo conclusiva » (p. 174), o — come gli rimprovera W. MÜLLER SEIDEL nel suo excursus *Probleme neuerer Novalis Forschung* G.R.M. 1953. 4 (pp. 278-79) — di avere studiato Novalis « dal di fuori, secondo i problemi delle scienze linguistiche pratiche o della filosofia del linguaggio »: conferma ennesima che le poetiche non solo non bastano a chiarire la poesia ma rimangono anch'esse inaccessibili quando i loro termini non siano inseriti nella storia privata della loro poesia. E' ovvio soprattutto che, prendendo alla lettera le dichiarazioni di disinteresse formale proprie di non pochi romantici, la critica stilistica registri quel ritardo lamentato da Kohlschmidt e da Müller-Seidel, non diminuito dallo studio di EVA FIESEL *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik* 1927.

loro grandezza: considerati, più che poesia, manifesto poetico del romanticismo, di un dinamismo romantico quasi fine a se stesso ², o fossili incrostati di tutti gli strati secolari del misticismo tedesco ³, quasi soffocati dalla loro ipoteca spirituale, hanno pagato questa eccedenza d'interiorità con un giudizio spesso negativo sul piano poetico specialmente quando, per analogia di motivi che erano nell'aria, sono stati confrontati con le strutture grandiose degli inni holderliniani ⁴.

Gravitando — e giustamente in un'opera d'insieme che considera quel romanzo come una bibbia del romanticismo — sullo *Heinrich von Ofterdingen*, dove fa groppo la problematica del Bildungsroman nei suoi versanti goethiano e romantico, l'Alfero nel suo lavoro fondamentale ⁵ non si è occupato analiticamente degli Inni alla notte; li ha visti in una prospettiva — quella della « armonia » — e da un punto — il quinto inno, dove già compare la croce di Cristo e quindi sul versante dei *Geistliche Lieder* — ormai concettualmente troppo avanzati, forse, per poter valutare di fronte i primi inni. Il Mittner, adeguandosi in sostanza alla distinzione in tre fasi del pensiero novalisiano fatta dall'Alfero ⁶, si sofferma specialmente sul motivo dell'« armonia », ristabilita da Novalis dopo gli Inni, fra mondo interiore e mondo esteriore, di cui il poeta è quasi felice ago della bilancia, così come è il mediatore fra monoteismo

² Cfr. F. GUNDOLF *Shakespeare und der deutsche Geist* 1923 pp. 333, dove viene sviluppato, esagerando, il giudizio di F. Schlegel sulla rapidità incredibile di pensiero di Novalis: « parla tre volte più svelto di noi con una fulminea capacità d'intuizione e di sensazioni » (*Briefwechsel* a cura di MAX PREITZ, Darmstadt 1957, lettera del gennaio 1792).

³ Cfr. p. es. l'introduzione di R. PAOLI alla traduzione degli « Inni » fatta dalla Bemporad, quella di R. POGGIOLI alla sua (Torino 1960) dove il gregge sparso degli Inni viene avviato sui prati elisi della poesia pura e frammentaria; oppure W. HERZOG *Mystik und Lyrik bei Novalis* 1928. Una revisione — e una relativizzazione storicistica — dei rapporti fra misticismo e poesia è stata fatta da J. SEYPPEL, *Mystik als Grenzphänomen und Existential* (in D.V.S. 1961. 2 pp. 153-183) poco incline alla possibilità di un'analisi critica e formale della letteratura mistica. Probabilmente la poesia dell'ineffabile, l'illuminazione e la poesia pura non bastano a misurare la persuasione cosmica che assicura i rapimenti verbali di Novalis.

⁴ Cfr. J. KLEIN *Geschichte der deutschen Lyrik* 1960 p. 425 segg.

⁵ G. A. ALFERO *Novalis e il suo Heinrich von Ofterdingen*, Torino 1916.

⁶ La fase fichtiana degli Inni, l'idealismo magico nei *Discepoli di Sais* e il vangelo dell'armonia nello *Heinrich*: L. MITTNER *Ambivalenze romantiche*, Messina 1954 in *Lettura di Novalis* p. 175.

e politeismo: « L'anima sta di casa là dove mondo interiore e mondo esteriore si toccano ». Sfumato simbolo e certezza visibile dell'armonia coll'invisibile è il colore azzurro. Al fiore azzurro, alle infinite gamme di questo « colore del cielo e dell'occhio » il Mittner, che ha pure anticipato il concetto di armonia agli anni decisivi del 1797/98, ha dedicato la pagina più suggestiva del suo saggio.

Ma questo punto, che pare così fermo, dell'armonia, è forse, se non il punto più labile, il più esposto (e forse per questo il più utile riferimento a chi voglia avvicinarsi agli *Inni alla notte*) alla critica anche di diversa ispirazione. Lukács, per esempio, vede in quel rapporto fra mondo interiore ed esterno non l'equilibrio o l'armonia ma una condizione di profondo squilibrio per cui dall'estremo soggettivismo magico-anarchico si passa, come passa Novalis, all'estrema oggettività, a forme istituzionali conservative⁷. Il Gundolf già rimproverava ai ro-

⁷ « Die äusserste Zuspitzung des Subjectivismus, die Loslösung aus allen gesellschaftlichen Bindungen erlebt hier ihren Umschlag ins Entgegengesetzte »: così K. LUKÁCS in *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*, 1947 p. 47, riducendo un articolo più intenso e aperto di circa 40 anni prima nella raccolta di saggi *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911 pp. 90-117, intitolato « Zur romantischen Lebensphilosophie » ma centrato su Novalis. L'esigenza di ridurre a un minimo denominatore romantico — caratterizzato dalla danza sul vulcano della rivoluzione francese, dalla « solitudine mortale » (p. 95), effimero incontro di anime solitarie a Jena (p. 97), poesia come etica, etica come poesia (p. 102) ecc. — personalità diverse come F. Schlegel e Novalis, impedisce a Lukács di spiegare il contrasto fra la solitudine mortale, veramente tale almeno dello Schlegel, e quella pur bene intuita « armonia sostanziale di vita » (p. 111). Dopo avere notato come « il destino lo (Novalis) ha posto laddove ogni altro poteva averne solo tragico dolore o estasi tragica » (eppure Novalis riesce a ridurre la tragedia propria in una, sia pure intermittente, « età dell'oro ») non può identificare l'organica « impotenza alla tragedia » dei romantici con la « fede » che è poi solo poesia « trasformatrice » di Novalis. Lukács si stupisce che F. Schlegel, dopo avere avvertito con tanta intensità il valore universale della rivoluzione francese da porla fra i tre più grandi avvenimenti del secolo, le abbia voltato le spalle, tradendo lo spirito con lo spirito. A parte il gesto analogo di Klopotock, forse Lukács non tiene conto dell'orizzonte in apparenza più vasto e universale in cui riteneva di muoversi, coi romantici, lo Schlegel: ne abbiamo un riflesso nel famoso giudizio di Novalis a proposito dell'universalismo « romano » dei tedeschi: « La cosa migliore che i francesi hanno raggiunto nella rivoluzione è una porzione di germanità », nel senso di universalità. La tragica situazione di una cultura tedesca che aveva superati i limiti e gli interessi dell'ambiente da cui la borghesia era appena sorta, senza più intenderne nemmeno i compiti, è stata rilevata da KORFF nel primo volume del suo *Geist der Goethezeit* II Ediz. 1954. L'ironia per lo Schlegel era un po' l'equivalente tedesco della rivoluzione.

mantici di avere, per così dire, diluiti in moneta fantastica i valori drammatici shakespeariani di grosso taglio: « Il poetico finisce con una sospensione dell'umano, il fantastico finisce col dissolvere il caratteristico »⁸, per cui, accumulando Tieck a Novalis, trovava che nel loro mondo, dove il profilo umano è in uno stato di perenne dissolvenza, tutto diviene a un tempo umano e disumano, tutto può parlare: ogni realtà è espressione.

D'altra parte questo motivo dell'armonia finisce con essere valido per motivi diversi in poeti opposti, come Goethe⁹, Schiller o Hölderlin¹⁰. È ovvio che i modi di attuazione di questa armonia sono via via diversi, sia perchè gli stessi termini di « mondo interiore » e « mondo esteriore » sono differenti, sia perchè la loro incidenza, nello stile, è diversa. È ovvio, ad esempio che lo scontato motivo dell'amore come tramite fra l'uno e il tutto, si enuncia nella *Lucinde* di F. Schlegel in modo del tutto diverso che in Novalis. La frenesia con cui vi si descrive « die Eine ewig und einzig Geliebte in vielen Gestalten » si rivela una rêverie, un sogno alla finestra, un sogno « voluto » volutamente tagliato dall'ironia finale del passo¹¹. Il concetto di « armonia » non indica abbastanza la sostanza storica ed individuale di uno dei termini, l'interiorità (ammesso che in Novalis si possa parlare di un mondo oggettivo opposto a quello interiore) e la sua stessa genesi. È noto che l'interiorità di Novalis non si esaurisce nell'esperienza pietistica — semmai è l'opposto — pur sublimata, nè in quella filosofica e fichtiana.

⁸ Op. cit., p. 150.

⁹ L'armonia e la lotta vittoriosa per essa si svolgono, com'è notissimo, entro l'ambito umano, per Goethe. Proprio Lukács nell'articolo citato vide la differenza fra l'armonia di Goethe, raggiunta attraverso una rinuncia o impoverimento o limitazione alla vita « attuale », e quella della sublimità e totalità pretesa da Novalis. Ritroveremo un rapporto simile con lo Schiller di *Resignation*.

¹⁰ Basta limitarci a ricordare i versi di *Die Künstler* dove il poeta, per Schiller, conferisce armonia al cosmo « leiht er den Sphären seine Harmonie ». Dal poeta questa azione passa alla poesia stessa alitante nel mondo con una forza che supera l'allegoria: « Der Dichtung heilige Magie — Dient einem weiten Weltenplane — Still lenke sie zum Ozeane — der grossen Harmonie! ». Del resto, proprio entro la formula stessa — armonia di reale e di ideale — il Borchert trova uno dei limiti più evidenti dell'ossequio di Novalis per Schiller. (H. BORCHERT *Schiller und die Romantiker* 1940 p. 8). Cfr. altresì *La lirica di Hölderlin* di L. Mittner op. cit.

¹¹ « Era un'illusione, cara amica, tutto illusione salvo il fatto che io poco fa me ne stavo alla finestra e non facevo niente... » (*Lucinde* ed. Aubier 1953 p. 48).

Novalis non aspettò ad avvertire l'insufficienza della filosofia di Fichte in particolare quando scoprì lo Schelling, nè quella della filosofia in generale quando incontrò il Tieck nel 1799. Già nel corso delle *Jugendgedichte* si avverte una crescente ombra di diffidenza per la filosofia, sia pure per un conviviale pretesto ¹².

Il Mittner si preoccupa di mettere a fuoco il concetto di armonia avvertendoci che Novalis, pur fiducioso della presenza della poesia nell'universo, è ben cosciente del suo lavoro di « mediazione »: « Sapeva che tale scoperta, quasi medianica, della poesia era creazione di poesia », scoperta medianica che non è, quindi, mera tecnica nè un semplice modo di vedere le cose a priori: semmai un modo di sentirle non esaurite nell'immagine ma come trasparente linguaggio del caos. Giacchè tutto per Novalis è messaggio e non solo in noi e per noi, come afferma il Mittner — questo rientrerebbe nell'ambito sia pure allargato dell'esperienza pietistica, per esempio, di uno Stilling — ma anche fuori di noi, « prima » dell'espressione poetica, la creazione non è che un continuo processo espressivo della natura ¹³,

¹² Nel giacobinizzante *Rundgesang zum neuen Jahre* (p. 477 della recente ediz. di KLUCKHOHN e SAMUEL, Stuttgart vol. I, 1960) Novalis invoca per sè e per gli amici « gioia, vino, armonia, Filosofia » e nell'odicina *An Philidor* conclude ancora settecentescamente: « se non hai la filosofia della vita — nulla possiedi », dove la filosofia è wielandiana saggezza e discrezione di vivere. Identico è il finale di *Agathon*. Ma già nei versi dedicati allo *Spleen* — « il nuovo malanno insegnatoci dagli inglesi »; la parola era già in Lessing ed Herder — il romantico Novalis respinge i « vapeurs » che offuscano l'anima. Nelle posteriori ottave *An meine Freunde* Novalis, impigliato nei dubbi filosofici, nella « landa delle idee », divenuto un « Duns Scoto » tedioso a se stesso, rimpiange la spensieratezza di un giorno. In *Auferstehung*, ripresa dallo Stolberg. Novalis esalta il miracolo della fede contro l'arida filosofia: « Indietro e tacete, folli derisori, filosofia, smentisci questo » (il miracolo della resurrezione); in *Gottlob, dass ich auf Erden bin* — ripresa da un canto popolareggiante di Claudius (*Gottlob, dass ich ein Bauer bin*) — Novalis in arcadico giubilo esalta la semplice vita: « piuttosto che la filosofia l'anima mi conturbi — giacchè un poco di pena — la cara saggezza produce ». In questo paradigma di esercitazioni pro e contro la filosofia rimane il desiderio costante, sia pure ancor tutto letterario, della « Heiterkeit ».

¹³ Il duplice rapporto fra il caos e il suo linguaggio nelle forme di natura, fra il linguaggio naturale e quello estetico, si ripresenta in ogni pagina di Novalis. Ne accenna inserendolo nel « rapporto, sempre ammesso, per quanto mai chiarito dalla filosofia occidentale tra arte e natura » anche ENZO PACI (*Esistenzialismo e storicismo*, 1950 p. 79-81). Ma la formulazione in Novalis: « Der Mensch spricht nicht allein, auch das Universum spricht, alles spricht unendliche Sprachen » (Neue Fragm.

suo cenno e « cifra »: che sono parole essenziali del vocabolario novalisiano (per cui « die erste Kunst ist Hieroglyphistik » *Neue Fragmente* n. 28) assai rade in quello più problematico ed umano di F. Schlegel. I rapporti fra il caos (che per Novalis finisce col

371) ha il suo riferimento più vicino in J. Böhme, che intende la perenne genesi del mondo come perenne desiderio di espressione. La « ungeteilte, sanfte Einheit » del caos, caratterizzata da una « Gleichheit ohne Licht, ohne Finsternis, ohne Freud, ohne Leid », cerca, in se stessa, di esprimersi, « sucht sie die Lust ihrer Offenbarung in sich... und das Sehnen macht die Kraft materialisch (J. BÖHME, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1831-46, ediz. fotostatica Stuttgart 1955 a cura di W. E. Peuckert: *De Tribus Principiis* cap. XI). Ma certe etimologie care a Böhme come « Wasser » e « wälzen », « Qualität » e « quallen », per cui « Qualität ist die Beweglichkeit, Quallen und Treiben eines Dinges », la stessa dinamica chimico-teologica dei suoi tre principi — Herbe, Bitter, Hitze — concepiscono con più cruda forza e descrivono il linguaggio più come fecondazione che come espressione. Novalis appare comunque più vicino a Böhme che ai moderni sulla strada di questo rapporto natura-espressione, quando lo si veda formulato da G. Benn: « Der Sieg kann nur im Zeichen des Pessimismus erfolgen, nur die Verneinung wird jene neue Welt mit erschaffen helfen, zu der nicht nur der Mensch sondern nicht weniger die Natur selber drängt in der sie ihre Verwandlung fühlt » (G. BENN *Ausdruckswelt*, Wiesbaden 2.a ediz. 1954 p. 93); dove la natura, o l'uomo, che si esprime per disperazione non per ricchezza, sembra abbia imparato a parlare, fraintendendolo, da Schopenhauer. Questo non implica alcun giudizio negativo che se mai va a moderni tentativi di animare la fornace di forme del cosmo con ardori di sacrificio francescano come fa FRANZ WERFEL nel suo *Stern der Ungeborenen*: « Quando un'energia è più grande di se stessa è giunta l'ora dell'araba fenice che spontaneamente arde incenerendosi. La vita del sole è un atto di offerta perenne, un sostanzioso, amoroso, continuo donarsi ». Più schivo e persuasivo — sempre su questo scambio di rapporti fra linguaggio di natura e di poesia — è stato, in tempi moderni, lo sforzo compiuto da O. LÖRKE di innestare le parole nello stesso processo di crescita vegetale per poter « crescere insieme », abbandonarsi « come un fiume o un albero » al flusso della creazione, specialmente nella raccolta *Der Silberdistelwald* del 1934. In Novalis i testi più delicati di questo splendido equivoco di linguaggi sono, com'è noto, nei primi due frammenti dei « Discepoli ». Ma i « Wunder » e gli « Zeichen » tralucono nei miracoli e nei segni religiosi, entrano senza sforzo e si adattano all'aura di chiesa; donde la polivalenza, per esempio, di questo passo di *Europa* a cui aggiunge ambigua suggestione il fatto che i « segni » e le « reliquie » sono anche segni e reliquie d'amore: nelle chiese, dunque « offenbarte sich die göttliche Güte und Allmacht... durch herrliche Wunder und Zeichen. So bewahren liebende Seelen und nähren die süsse Glut damit, bis an den wiedervereinigten Tod... Hin und wieder schien sich die himmlische Gnade vorzüglich auf ein seltsames Bild oder einen Grabhügel niedergelassen zu haben ». Ma questa identità di linguaggio dei « segni » della natura e dell'animo umano è condensata nella maniera più aerea e smagliante nei quattro versi del III Cap. dello *Heinrich* scritti dal giovane sul foglio che avvolge il carbonchio: « Es ist dem Stein ein rätselhaftes Zei-

rientrare positivamente nell'invisibile, anzi nello « spirito »: e questo dimostra quanto sia complesso anche l'altro polo dell'armonia, l'invisibile) e le sue espressioni non interessano solo il « caos » del subcosciente ¹⁴ o l'etica ¹⁵ o la politica stessa di

chen — tief eingegraben in sein glühend Blut, — er ist mit einem Herzen zu vergleichen — in dem das Bild der Unbekannten ruht ».

Non si compie uno scarto eccessivo accostando questo « Bild der Unbekannten » a « die Züge der Unendlichkeit » che Schleiermacher avverte negli attimi di più alta contemplazione, cammei d'infinito; giacchè il linguaggio dell'infinito rientra nel vocabolario della natura. Ma qui, per il linguaggio nel suo doppio valore, interessa più che — diciamo — lo « svenarsi » delle parole nell'infinito (gioco facile perchè, dice Novalis « Nichts ist dem Geist erreichbarer als das Unendliche », Neue Fragm. 231) la concrezione dell'infinito nei suoi « segni » o « Züge » per cui gli oggetti si fanno quasi spuma di esso, del suo segreto, come i fiori: « Die Blüte ist das Symbol des Geheimnisses unseres Geistes ». Il « Geheimnis » dei fiori appare presto un facile segreto di bottega dell'officina di Novalis, ripreso, per es., dal più attento Carossa dei « *Geheimnisse des reifen Lebens* ». Ma « Geheimnis » e « Unendlich » in Novalis sono ben più stretti parenti, echi reversibili di un incanto; o piuttosto, il « Geheimnis » sta in lui allo « Unendlich » come il bianco ai colori dell'iride. Così ci persuade la « unendliche Ferne der Blumenwelt » almeno cugina di quella pregnante « terra infinita » « Unendlich war die Erde », che apre un'Ellade di una dimensione e suggestione nuova, un'Ellade infinita ignota allo stesso Hölderlin, all'inizio del Quinto Inno alla notte, anche se poi rapposata e ragionata in una forma più « di bottega »: « Seit Ewigkeiten stand ihr geheimnisvoller Bau » (Novalis non esita a usare l'eternità al plurale). Bisogna pur avvertire che in espressioni come « unendliche Ferne » e simili non si tratta, in Novalis, di semplice remozione dell'oggetto ma di una vera e propria dimensione interna di esso, di una coscienza vaga delle sue infinite possibilità. In sostanza si tratta del rovescio, o dell'inconscio « sfruttamento » di una labilità che spiega il gusto della rapida metamorfosi, il vero senso della rapidità un poco invidiata da F. Schlegel, la vera chiave delle « corrispondenze » novalisiane, il presupposto anche di quelle più squisite come « Bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Tiere, die Wolken Pflanzen ecc. » nei *Lehrlinge*.

¹⁴ Novalis oscilla fra una concezione « caotica » — « Der Mensch ist das eigentliche Chaos » (Neue Frag. 378) — ed una « planetaria » del subcosciente: « Inneres, äusserst weites, unendliches Weltall »... « Der Mensch ist eine Sonne, seine Sinne sind seine Planeten » (id. n. 213 così come gli altri che trattano « Von der geheimen Welt »). La compresenza del divino nell'intimo, cioè nella « notte » del Gemüt umano e nelle celesti sfere è celebrata appieno nel quinto Inno alla notte. Il richiamo a Böhme è anche qui di rito: almeno alla sua geografia teologica — insita nel mondo animale e vegetale — che, nel triplice aspetto di Kraft, Saft, Geist del suo *Aurora*, si articola entro l'uomo in tre continenti: « Es sind drei Principia gewesen: das Höllenreich als die Macht der Grimmigkeit für eins, und dann dieser Welt Reich mit Sternen und Elementa fürs ander und zum dritten das Reich des Paradieses » (par. 44,45 e 47 di *Aurora* cap. III op. cit.) e aggiunge: « Nun waren die drei Reiche in Adam ». Ma questi tre regni, questo cosmo nel

Novalis¹⁶ ma soprattutto il suo stile. Poichè il confine fra il caos e le sue espressioni, il linguaggio della natura — che è poi la « Selbstpräsentationsbeziehung des Absoluten »¹⁷ —

subcosciente, si agitano, per Böhme, ancora come tre personaggi (non due: sintomaticamente il « terrestre » è già in Böhme differenziato dal demonico consueto antagonista di Dio) che recitano nell'intimo teatro di Adamo, con la veemenza di tre figure di un mistero medioevale, anche se — proprio perchè — Böhme giunge a trasformare la scena — l'anima di Adamo — in quarto personaggio, indicandolo come « Kraft Adams » la forza di Adamo che parla e gestisce: « Che fece adunque la forza di Adamo in questo alterco? si mise a fingere con tutti e tre. Al cuore di Dio disse... ecc. ». Sono « personaggi » che stanno fra lo stato d'animo e l'astrazione, meno e più che persone: « Das Reich... sprach » ecc. L'interiorità di Böhme è dunque sollecitata da un dinamismo drammatico-moralistico messo in evidenza — ma solo di scorcio — dal Peuckert nell'introduzione al *De Tribus Principiis*. Senza una definitiva analisi stilistica, nè lo studio, pur così utile, del BESSET — *Novalis et la pensée mystique* 1957 — nè quello analitico di W. FEILCHENFELD — *Der Einfluss J. Böhmes auf Novalis*, 1922 — vanno oltre lo studio dei motivi comuni ai due autori. La « via interiore » rischia di essere una gran piazza dove troppa gente si assomiglia se non si guarda come cammina.

¹⁶ In *Blütenstaub* 54 si ha un esempio di questo lento trapasso dal caos all'ordine etico: « Die Verworrenen haben im Anfang mit mächtigen Hindernissen zu kämpfen; sie dringen nur langsam ein, sie lernen mit Mühe arbeiten: dann aber sind sie auch Herrn und Meister auf immer. Verworrenheit deutet auf Überfluss an Kraft und Vermögen; daher ist der Verworrene so progressiv, so perfektibel, dagegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört. Ordnung und Bestimmtheit allein ist nicht Deutlichkeit ». Sullo pseudo-ordine della « gente per bene » e dei tartufi di ogni tempo Novalis ha scritto una delle sue pagine più precise, più schlegeliane: « Il filisteo tocca il più alto grado della sua esistenza poetica in occasione di un viaggio, di un matrimonio o battesimo, e in chiesa. In tali circostanze vengono soddisfatti e spesso superati i suoi più audaci desideri. La sua cosiddetta religione agisce come oppio, eccita, stordisce, calma i dolori prodotti dalla debolezza. Le preghiere al mattino e la sera gli sono necessarie come la colazione e la cena, non ne può fare a meno. Il filisteo di bassa forza s'immagina le gioie del cielo come il quadro di una fiera, di un viaggio o di un ballo. Il filisteo raffinato considera il cielo come una splendida chiesa con bella musica, molto sfarzo, sedie per la gente comune in platea, cappelle e tribune per la gente distinta » (*Blütenstaub* 77).

¹⁶ « Genau haben die meisten Revolutionisten gewiss nicht gewusst, was sie wollten: Form oder Uniform » (*Glauben und Liebe* Nachtrag n. 38). Di qui la nota parentela fra le rivoluzioni e le malattie, la convinzione che esista un'energia prodotta dalla malattia o dalla debolezza che agisce con maggior virulenza di quella reale. Si ricordi anche il noto passo di *Europa*: « wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion ».

¹⁷ « Rapporto di autorappresentazione dell'Assoluto ». Cfr. T. HAERING *Novalis als Philosoph*, Stuttgart 1954 p. 17 4e segg. L'identità fichtiana A = A viene in sostanza risolta da Novalis considerando l'espressione come un momento parziale

sono del tutto fluidi, occorre tener conto, oltre che del procedimento stilistico di « remozione » caro al Mittner, anche di quello di « Auflösung », dissolvimento o, piuttosto, dissolvenza dell'oggetto, donde l'abbondanza di termini « fluidi » come « auflösen, verfliegen, zerrinnen, entfliehen » che si intrecciano a quelli negativi di ogni finitezza, incastonati sul prefisso « un - » e quelli dell'interiorità già indicati dal Kohlschmidt.

2. *L'imperatore dello spirito.*

Così una maggiore caratterizzazione dei due termini da armonizzare — « Innenwelt » e « Naturwelt », (per distinguerli da quelli affini in altri poeti) corre il rischio di vederli fra

dell'assoluto — Selbstäußerung des Absoluten — e il segno — o l'autocoscienza a quello identificata — come non valido in sè ma « ein Bild oder Zeichen des Seins im Sein ». Questo spiega il Framm. 48 dei *Poetizismen*: « Die Kunst ist die komplementarische Natur », ma non chiarisce i precisi rapporti fra linguaggio della natura e linguaggio poetico. Nel linguaggio delle conchiglie o delle ali delle farfalle, all'inizio dei *Lehrlinge*, i due linguaggi si confondono sempre e solo in grazia della consueta analogia, altro periglioso punto turistico delle poetiche tedesche; anche se, come ricorda lo Haering, Novalis « specialmente come esperto di miniere persegue questa idea della possibilità di una comunicazione anche di mondi inorganici » e cita il frammento: « Vielleicht ist alle mechanische Bewegungsart d.h. auch schon die Art der räumlichen Veränderung, nur Sprache der Natur; ein Körper spricht den anderen mechanisch an, dieser antwortet mechanisch » (op. cit. p. 177). Nel gioco di corrente alternata fra il soggetto e l'oggetto, rilevato dallo Haering (op. cit. cap. VIII) e già indizio di una certa labilità del fichtianesimo di Novalis, può sembrare a volte che sia l'oggetto, il suo « Reiz » ad agire sul soggetto « passivo ». Ma qui lo Haering giustamente ricorda il frammento per cui « l'oggetto deve determinare noi stessi come prodotto della forza immaginativa dell'io e non come mero oggetto in sè » e conclude: « il godimento e la stessa creazione estetica non sono pertanto che una forma particolare di autorappresentazione » (p. 218) che Novalis, aggiungiamo noi, sublima fino a considerare il sogno come atto creativo, una specie di « Selbstbegattung » autofecondazione. Sia che, dunque, parli di autorappresentazione dell'assoluto, sia di autorappresentazione dell'io, il rapporto fra il segno e il soggetto — l'io e l'assoluto — è più stretto che non la mera analogia: è quella « aria di famiglia », che ritroveremo anche nel rapporto fra l'assoluto e il relativo, che i critici filosofici come H. KUHN (nel suo saggio *Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis' Fragmenten* in « Zs. für phil. Forschung » 1950.5) giudicano, naturalmente, « poco afferrabile », più o meno pura sensazione naturale, insomma un cattivo surrogato del problema conoscitivo: per fortuna.

loro confusi. Quanto più, anzi, i due termini si fanno assoluti e schematici (come nelle formule « Wunderwelt - Naturwelt », « Natur und Geist gleich Gott », « Abbreviatur - Elongatur der selben Substanz » ecc.), tanto più assoluta e schematica si ipostatizza la virtù, demiurgica o mediatrice, del poeta e più appare indifferente all'oggetto in cui la mediazione si celebra: come Mida che può mutare in oro qualunque oggetto.

Il richiamo a Mida — che scaturisce dalla formula di « poeta dell'armonia » — non è casuale. Ne accenna il Mittner¹⁸ intendendo Novalis come poeta cosciente e capace di poetizzare — o « moralizzare »¹⁹ — l'intero cosmo, a piacere, con un gesto, aggiungiamo, di amore o di volontà, che a volte sembra precedere di un attimo l'ispirazione o non tenerne conto. Perchè non è solo o sempre un atto d'amore (per cui « Jeder geliebte Gegen-

¹⁸ E già prima Lukács: « quello che le sue mani toccavano diventava oro » (op. cit. o. 112). L'immagine del resto risale a Novalis stesso: « Soltanto l'uomo ragionevole — è l'autentico adepto — tutto trasforma in oro e vita: — il re è in lui ». Scrive nella lirica giovanile: « Kenne dich selbst », dove il fossile illuministico « der Vernunftige Mensch » si è trasformato, senza scosse, in esperto di magia.

¹⁹ Basta scorrere i frammenti dedicati alla « Moralphilosophie » per constatare con quanta rapidità la sorgente fichtiana e kantiana di questo verbo si sia turbata e insaporata di valori novalisiani, per cui ovviamente « moralizzare » significa in sostanza « rendere poetica » la natura. Respinta la morale didattica (« una morale troppo precoce è estremamente dannosa al germe umano, così come la religione ha causato un'infinità di danni e ritardato il suo stesso avvento » n. 554); superate le acque kantiane (« la morale non dice assolutamente nulla di preciso, è la coscienza... è assoluta fermezza di decisione... le leggi sono del tutto opposte alla morale » n. 555); Novalis punta su Fichte (« il senso morale è il sentimento dell'assoluta capacità creatrice della libertà di produrre, dell'infinita personalità, del microcosmo, della particolare divinità in noi » n. 561) per superarlo ed affidarsi all'alto mare della « Naturlehre » dei notissimi frammenti nn. 565 e 566: « La natura deve diventare morale. Noi siamo i suoi educatori ». Il corso della educazione, avviato da Lessing e da Herder verso il genere umano, è deviato con questo frammento decisivo in direzione dell'universo e della biochimica o medicina « superiore » del corpo umano; « la natura sarà morale quando per schietto amore dell'arte si conceda tutto all'arte facendo tutto quello che l'arte desidera ». La moralizzazione » arriva a varianti curiose come questa: « Moralische Psychologie. Der Busen ist die in Geheimnisstand erhobene Brust -die moralisierte Brust » (Neue Fragm. 111). Lo scambio fra etica ed estetica per cui « Der echt moralische Mensch ist ein Dichter » (Neue Fragm. 12) — è del tutto scontato in Novalis. Si vedano in Haering op. cit. le molteplici varianti di questo « moralisieren » che è nello stesso tempo poetizzare: « Totalisieren, magisieren, vergeistigen, romantisieren, erheben » e lo « heraufheben » già hegeliano.

stand ist der Mittelpunkt eines Paradieses », *Blütenstaub* n. 51) a produrre la sintesi estetica, cioè l'armonia fra i due famosi mondi ²⁰: in tal caso il problema di Novalis si ridurrebbe alla sua scelta — e al nostro esame — degli oggetti e persone amate; invece è anche un fatto di fede o di tecnica o di volontà. In realtà Novalis intende amare o, piuttosto, trasformare, « aufheben » l'intero mondo. È fin troppo noto il frammento n. 38 del *Blütenstaub*: « Jetzt regt sich hie und da der Geist. Wann wird der Geist sich im ganzen regen? Wann wird die Menschheit in Masse sich selbst zu besinnen anfangen »²¹. La poetica di Novalis non si basa, dunque, su una scelta. Da qualsiasi punto del cosmo Novalis può o almeno intende spillare il vino dello spirito poetico; e anche se non lo può, anche se il numero dei suoi oggetti veramente scontati in poesia è limitato — e il resto è una fascinosa ipoteca — proprio la coscienza di questa ipoteca incide sul modo con cui rende poetici quelli riusciti.

Si sfiora così una specie di indifferenza del contenuto, non per amore della forma — per cui, ad esempio, la prospettiva rendeva poetici, divini, gli oggetti di Paolo Uccello — ma dell'intensità emozionale per cui un momento religioso dell'anima diviene eo ipso poetico. Questa identità fra volontà totale di poesia e presenza totale di poesia, questa duplice ipoteca che rischia la tautologia mondo = poesia non solo come meta finale ma anche, per la precisa mancanza di distinzione teorica, in Novalis, del linguaggio della natura da quello dell'uomo, non si

²⁰ Nella definizione di « sintesi estetica » il primo termine, « sintesi », riduce di molto il valore del secondo, « estetica », già di per sè dubbio e comunque lontano dal suo valore moderno. A questa sintesi — che è sintesi di Innenwelt ed Aussenwelt — non partecipa solo la poesia e la potenza trasformatrice dell'amore. Ogni altro mezzo — come ogni metallo per la fusione del suo Perseo — è buono nell'impeto di questa palingenesi « romantica » dell'universo: la fede, la volontà, l'estasi: strumenti, mezzi vistosi e grezzi di poesia. Il fine poetico — ridurre tutto il cosmo a poesia: « Wird nicht die Welt am Ende Gemüt? » (Fragm. 454) — giustifica i mezzi. Giacchè « Poesie gleich Gemütererregung » (Fragm. 455), anche la guerra, la malattia ecc. possono in buonissima fede concorrere a quel fine, anche il denaro. Hofmannsthal (in *Das alte Spiel von Jedermann, Prosa III*) ci ricorda la domanda di Novalis: « Ist nicht das Geld zum Beleben da? ». Che la reale trasformazione poetica sia diversa, se pur condizionata, dalla situazione poetica grezza ottenuta in ogni modo da Novalis va sottinteso ma non troppo.

²¹ Per ora lo spirito si agita in questo o quel punto. Ma quando si muoverà nel suo insieme? Quando incomincerà l'umanità ad avere coscienza totale di se stessa? »

limita alla fase dell'idealismo magico²² in cui il poeta-demiurgo immagina di trasformare qualunque materia sotto lo specchio ustorio dello spirito, dell'occhio interiore; il sospetto dell'indifferenza ritorna, accresciuto, quando al demiurgo subentra il poeta-mediatore, giacchè allora non solo il poeta ma Schiller, Sofia, Cristo, il Maestro di Sais, la principessa nel quarto capitolo dell'*Ofterdingen*, il padre di Matilde, lo « Einsiedler » che abita nelle viscere serene della terra sono mediatori e « trasformatori »²³ di poesia così come una conchiglia è cifra dell'universo e ogni parola sommuove remoti rapporti di forze²⁴. Qualunque oggetto può mediare l'intero mondo, tutto può essere allegoria di tutto²⁵, principio di una nuova età dell'oro. Deci-

²² L'idealismo magico e il motivo dell'armonia, più che due epoche diverse, sono due momenti compresenti a quasi tutto Novalis. Lo stesso Mittner trova che « il sentimento dell'armonia è già vivissimo anche nei due periodi precedenti » (op. cit. 175). In fondo il primo motivo serve al secondo, per ridare al mondo esterno una patria, una paternità, una dipendenza spirituale.

²³ « Poeten sind Isolatoren und Leiter des poetischen Stroms zugleich » (Fragm. 452).

²⁴ Novalis ha coscienza acuta del rapporto dinamico fra parole e forze per cui ogni parola s'inserisce in un circuito di energie: « Die Sprachlehre ist die Dynamik des Geisterreichs. Ein Kommandowort bewegt Armeen; das Wort Freiheit Nationen » (*Blütenstaub* n. 2).

²⁵ Alla disponibilità e casualità dei soggetti poetici corrisponde con esattezza la pluralità dei soggetti religiosi mediatori del divino. Al frammento 274 in cui Novalis afferma « Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Stein, Pflanze, Tier und Element werden » corrisponde il notissimo frammento n. 74 di *Blütenstaub* sulla molteplicità dei « mediatori » di religione, feticci, stelle, eroi, idoli, dei, una creatura divina. Il modo con cui Novalis in questo frammento concilia il monoteismo col panteismo è illuminante per l'intima struttura delle sue figurazioni poetiche. Affermando che il « mediatore » prescelto, unico, è anche « Mittler der Mittlerwelt des Pantheism » Novalis ci indica che in quella — in ogni — figurazione, sulla cresta d'onda di quell'immagine, sempre diversa e uguale, si addensa il mare di tutte le altre. Di qui il senso fortissimo di « dunkle Sympathie mit der gesellig sich entfaltenden Welt » (Neue Fragm. 26), il fascino delle « correspondences », la sua convinzione che la plastica non sia altro che « Figuristik der Musik » (Fragm 445), l'insistenza tipica sui composti con All- (« Der echte Dichter ist allwissend » Neue Fragm. 17) dominanti negli *Inni alla notte*, *mannigfach* e simili, la mancanza sostanziale di senso tragico: « Keine Anheftung an einen Gegenstand, keine Leidenschaft im vollen Sinn » (Neue Fragm. 27). Lo stesso Muschg (p. 77.) ricorda come per Novalis « tutto può diventare magia ». Come il linguaggio dell'uomo sussume quello della natura, pur essendone distinto, così il mediatore prescelto sussume gli altri mediatori da cui è pur distinto. (Si noti, di sfuggita, la puntuale rispondenza di Hofmannsthal nella sua lettera di *Don Chandos*: « oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern »).

sivo è a questo punto il frammento n. 25 di *Blütenstaub*: « Derjenige wird nie als Darsteller etwas Vorzügliches leisten, der nichts weiter darstellen mag, als seine Erfahrungen, seine Lieblingsgegenstände, der es nicht über sich gewinnen kann, auch einen ganz fremden, ihm ganz uninteressanten Gegenstand mit Fleiss zu studieren und mit Musse darzustellen. Der Darsteller muss alles darstellen können und wollen. Dadurch entsteht der grosse Stil der Darstellung, den man mit Recht an Goethe so sehr bewundert »²⁶. A questo giudizio di Novalis su Goethe

Questo è un rapporto pregiudiziale e sostanziale — e non di ambivalenza — dello stile di Novalis. Questa sua posizione per cui, sempre nel Framm. 74, « Jeder Gegenstand kann dem Religiösen ein Tempel im Sinn der Auguren sein », spinge il WELLEK, in *A history of modern criticism* XX (vol. I, p. 83 e segg.) a fare di Novalis addirittura un crociano giacchè « he can say, and Croce would support him: « wir wissen etwas, insofern wir es ausdrücken, id est machen können ». Il Wellek non tiene conto abbastanza del fatto che il termine « espressione » ha un significato, nei romantici, ben più vasto e vago che in Croce e dimentica il breve decisivo frammento 1881: « L'estetica è del tutto indipendente dalla poesia » che ristabilisce la distanza, già indicata dal Korff e ribadita dal Mittner, fra « Dichtung » e « Poesie ». D'altra parte il Wellek stesso ricorda la frase « il poeta invoca il caso » che conclude il framment. 2067 dedicato alla favola come canone di poesia. Volontarietà e mera casualità sono in sostanza due facce dello stesso problema, quello dell'indifferenza congenita nella scelta degli oggetti per cui Novalis insiste tanto (molto di più dei suoi critici che parlano di « fuga dal quotidiano ») proprio sulla accessibilità dei più semplici temi quotidiani alla poesia tanto che il Wellek si preoccupa di difendere Novalis da qualsiasi sospetto di realismo. L'ombra della tautologa, intravista dal Kohlschmidt entro la « Innerlichkeit » novalisiana, non si dissipa mai del tutto. Lo stesso Novalis lascia trasparire, immerso nella suggestione mistico-erotica, il profilo di un suo « naturalismo »: « Sein Leben — quella del « beniamino della natura » dei *Discepoli* — wird eine Fülle aller Genüsse, eine Kette der Wollust und seine Religion der eigentliche echte Naturalismus sein ».

²⁶ « Mai nulla di eccellente produrrà chi sia capace di rappresentare nulla più che le sue esperienze personali, gli oggetti a lui cari e non si conduca al punto di studiarsi con cura assidua un oggetto del tutto estraneo e lontanissimo dai suoi interessi e a rappresentarlo con pieno agio. Chi si dedica a plasmare oggetti deve sapere e voler raffigurare tutti gli oggetti. Nasce così il grande stile espressivo che tanto e giustamente si ammira in Goethe. » Il magnete di Goethe tende a portare in superficie di forme gli umori universali del « Gemüt » di Novalis; sul cui fondo accenna a formarsi in molti punti — sempre nel campo della poetica — una più precisa volontà formale non più romantica e favorita, oltre che dall'esempio di Goethe, dal gusto per il mondo minerale, la sua inesauribile scrittura, « der funkelnde, ewigruhende Stein »; ma scernere le due poetiche, già legate fra loro da una specie di patto dell'onnipotenza estetica, sarebbe forse un restauro di seducente e poco saggia modernità. Già venendo al « finito », alla grande scrittura poetica degli Inni, offenderemmo le smaglianti e fermissime im-

risponde — esatto — quello notissimo di Goethe su Novalis quale inconscio e potenziale « imperatore dello spirito », di un impero universale e tutto disponibile alla suggestione poetica.

L'ultimo imperatore, conscio e smagato, di questo « impero » panestetico è l'« Imperatore della Cina » di Hofmannsthal, padrone di dettare la propria porpora imperiale cioè poetica su ogni oggetto, secondo lo scambio, carissimo anche a Novalis, del concetto di regolarità con quello di poesia ²⁷. L'uno e l'altro hanno in comune un reame illimitato di metamorfosi mistiche o estetiche, musicali, una leggerezza onirica che in realtà è una fascinosa labilità organica di trapassi ²⁸.

magini — quelle pietre e piante e sillabate stelle — se le isolassimo, essiccandole, togliendo loro il respiro, la coscienza di danzare nel loro spazio: « atmet es der funkelnde », « atmet es der rastlosen Gestirne... » « und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut », e il « Fremdling », l'uomo con lo « schwebenden Gange ». Ora questo fluido spazio presupposto alla danza indugiante e varia e senza vento è in fondo una rarefazione del « Gemüt » e non può esser tradito per amor di moderno: anche se siamo, come siamo, fermamente convinti, che la poesia di Novalis non è affatto centrifuga, verso l'infinito, fuga dal quotidiano, anzi, l'opposto, un dare a quello dimora d'immagini, dargli famiglia e aria di famiglia tra erbe e animali; anche se questa ricerca tende a cogliere — già per essere stilistica e proprio con Novalis — la struttura di questa « spuma » d'infinito che vogliono essere le immagini sue, e quel che si è visto per i fiori potrà valere anche per figure più grandi, per la stessa Sofia che è in sostanza creatura quotidiana e forse nata da ambiente convenzionale e arcadico, come si potrebbe tentar di vedere. Del resto l'accettazione del « quotidiano » in Novalis non è solo implicita nel « tutto » che l'artista deve saper rappresentare, infurbendo la mano sulle cose: ci sono innumerevoli, precisi passi a favore dello Alltag punto di partenza di poesia: o di arrivo.

Proprio perchè la ricerca stilistica viene a trovarsi sulla via, indicata da B. ALLEMANN (*Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956 p. 120) e riaccennata dal nostro P. CHIARINI (*La letteratura tedesca del novecento*, Roma 1961 p. 233) di una riquadrificazione « realistica » di Novalis, la prudenza non sarà mai troppa.

²⁷ cfr. P. COULMAS *Der Monarch bei Novalis* D Vj S 1934 pp. 322-341 che sfiora appena l'importanza estetica del motivo: sicchè, riconoscendo che per il monarca di Novalis « alles auf seine persönliche hohe Qualifikation, nichts auf das Amt als solches ankommt » e che in lui l'homo humanus, il gebildeter Geistesmensch prevale sul politico e che insomma, se pure è rimasto impigliato in una visione apolitica e universalistica aveva già anticipato — ahimè — l'idea « eines Führers und Volksstaates ».

²⁸ E 'sintomatico che W. JENS abbia indotto la sua confusa e stimolante analisi della letteratura tedesca contemporanea (*Deutsche Literatur der Gegenwart* München 1961) con queste parole di Hofmannsthal così post-novalisiane: « Questo ha veramente di grandioso il nostro tempo, che tante cose passate si trovino in esso come viventi e magiche esistenze e questo mi sembra essere il destino dell'artista: sentire se stesso come espressione di una pluralità che riconduce nella vastità del passato insieme alla

3. La duplice poesia della poesia.

Ma nelle figure regali l'occhio indugia fra la persona e le insegne della sua sovranità, tra quello che sono e quello che portano; così gli oggetti poetici di Novalis sono spesso ambigui fra la poesia « personale » e quella che essi mediano. In tale ambiguità è il loro fascino e il loro limite. I risultati estetici di questo primo modo di « poesia della poesia » non sono sempre po-

pluralità verso l'ampio spazio, a questa contemporaneità planetaria»; ma sotto a questa simultaneità e disponibilità i tutti i valori Jens ha già colto la cenere: « E' tutto disponibile: mai l'arte è stata così potente e impotente come oggi » (p. 14). Sembra la cenere dell'oro di Mida-Novalis; ma per non cadere in tentazione di inoculare a Novalis la malattia del moderno divertimento culturale, tanto diffusa che nessuno la cura più (finirà, suo malgrado, per servire a qualcosa) ricordiamo che in Novalis, più che in ogni altro romantico, ha agito il possente errore di credersi religioso per la sua altissima sensibilità, lo scambio fra religione e poesia, ameno inganno a cui Hofmannsthal non riesce onestamente più a credere. Ne fa fede amara il suo saggio giovanile su Amiel (*Das Tagebuch eines Willenskranken* del 1891, ora in *Prosa I* Fischer 1950) dove tutta la sintassi romantica rimormorata dal diarista ginevrino viene da Hofmannsthal crudamente esposta come « die peinlichste und vollständigste Exemplifikation » del quarto libro del vangelo schopenhaueriano *Von der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben*. Amiel compare quasi uno stanco calco novalisiano e romantico nel saggio di Hofmannsthal che lo descrive intento « in stiller Ruhe... in immer höheren und reineren Kreisen zu schweben, von der historischen Betrachtung zur geologischen, höher, zur astronomischen, höher, zur teosophischen Vision. Aber getrieben von dem Durste nach Unendlichkeit, von einem unstillbaren Bedürfnis nach dem Absoluten, nach der Totalität, hatte er den Boden verloren ». Non mancano il motivo del « Chaos » (« ...die Maia der Bilder, Formen, Wesen, die in meinem Innern auf- und niederströmen, verwirrt mich zuweilen bis zum Rausch, zum Schwindel ») del subcosciente (« l'abîme de l'irrêvé, le moi obscur, la subjectivité pure ») del paesaggio interiore (« Tout paysage est un état de l'âme »), il proteismo, il « voler dovere ». Si è spezzato in Hofmannsthal anche l'altro ameno inganno. l'identità vita-poesia: ma più nelle sue opinioni — messe a fuoco meglio nei saggi — che nel suo mondo poetico; ne senti la definitiva insufficienza, come ha ben visto H. BROCH (*Essays*, Zürich 1955 pp. 176-78) ma non se ne liberò, « non fece il salto » pur avendo visto il fosso. Perfino nei saggi, per esempio su D'Annunzio, del '93 e del '96, per non parlare di *Gerechtigkeit* se ne può avere stretta riprova. Un accostamento — di cui si devono porre già i limiti — fra Novalis e Hofmannsthal merita comunque ben altro sviluppo. Il motivo della regalità in Hofmannsthal è già stato più che accennato da E. R. CURTIUS in *Zu H.s. Gedächtnis* ora in « *Kritische Essays* », Bern 1954. per i « possessi che non hanno fine » si veda quanto scrive R. ALEWYN (*Über H.v.H.* Göttingen 1958 p. 20) sulla inconsapevolezza, in Hofmannsthal dei limiti fra Kern e Rand dell'anima citando anche la lettera a Helène von Nostitz del 2-4-1907 « So besitzt der eine in den Anderen Ländereien.... ».

sitivi. Gli oggetti, pur animati da echi multipli e profondi, si stemperano a tratti nella luce di poesia che li aureola. Si prenda, a modo di campione, il broccato di quella pagina iniziale del terzo capitolo dello *Ofterdingen* dove è descritta la vita nella corte del vecchio re amante dei poeti: « Er ward nicht müde, ihren Gesängen zuzuhören, und vergass oft die wichtigsten Angelegenheiten, ja die Bedürfnisse des Lebens über einem neuen, hinreissenden Gesange. Seine Tochter war unter Gesängen aufgewachsen, und ihre ganze Seele war ein zartes Lied geworden, ein einfacher Ausdruck der Wehmut und Sehnsucht. Der wohltätige Einfluss der beschützten und geehrten Dichter zeigte sich im ganzen Lande, besonders aber am Hofe. Man genoss das Leben mit langsamen, kleinen Zügen wie einen köstlichen Trank, und mit desto reinerem Wohlbehagen, da alle widrige gehässige Leidenschaften, wie Misstöne von der sanften harmonischen Stimmung verscheucht wurden, die in allen Gemütern herrschend waren. Frieden der Seele und innres Seliges Anschauen einer selbstgeschaffenen, glücklichen Welt war das Eigentum dieser wunderbaren Zeit geworden, und die Zwietracht erschien nur in den alten Sagen der Dichter als eine ehemalige Feindin der Menschen. Es schien, als hätten die Geister des Gesanges ihrem Beschützer kein lieblicheres Zeichen der Dankbarkeit geben können, als seine Tochter, die alles besass, was die süsseste Einbildungskraft nur in der zarten Gestalt eines Mädchens vereinigen konnte. Wenn man sie an den schönen Festen unter einer Schar reizender Gespielen, im weissen glänzenden Gewande erblickte, wie sie den Wettgesängen der begeisterten Sänger mit tiefem Lauschen zuhörte und errötend einen duftenden Kranz auf die Locken des Glücklichen drückte, dessen Lied den Preis gewonnen hatte: so hielt man sie für die sichtbare Seele jener herrlichen Kunst, die jene Zaubersprüche beschworen hätten, und hörte auf, sich über die Entzückungen und Melodien der Dichter zu wundern »²⁹.

C'è un bagliore monotono di mosaico. La fanciulla « la cui anima è tutta un tenero canto », il suo « profondo ascoltare » è di poesia che ascolta se stessa. La poesia le rende incerti i contorni. La man veloce che percorrea la faticosa tela della nostra Silvia, in confronto, non sa nemmeno di esser poesia; tanto meno poesia della poesia.

²⁹ Werke ed. Winkler München 1953 p. 156.

Accanto a questa indiretta forma di « poesia della poesia », in un oggetto che ne è dichiarato mediatore, si ha l'esaltazione diretta della poesia come oggetto in sè, come armonia in fieri: « Der allgemeine, innige, harmonische Zusammenhang ist nicht, aber er soll sein » o scaturita d'un tratto da un gioco di nubi: « Wolkenspiel - Naturspiel äusserst poetisch. Die Natur ist eine Äolsharfe — sie ist ein musikalisches Instrument - dessen Töne wieder Tasten höherer Seiten in uns sind »³⁰, che trasforma la natura in arpa eolia e i suoni in visibili arabeschi: « Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente » o come ritmo inseguito per le stagioni dell'anno, ore del giorno, vite e destini: « Jahreszeiten, Tageszeiten, Leben und Schicksale sind alle, merkwürdig genug, durchaus rhythmisch, metrisch, taktmässig. In allen Handwerken und Künsten, allen Maschinen, den organischen Körpern, unseren täglichen Verrichtungen, überall: Rhythmus, Metrum, Taktschlag, Melodie. Alles was wir mit einer gewissen Fertigkeit tun, machen wir unvermerkt rhythmisch. Rhythmus findet sich überall, ein. Aller Mechanismus ist metrisch, rhythmisch »³¹. Il ritmo poetico arriva ad essere il metodo, il passo, sempre diverso, del pensiero umano; è legato, come l'eco, alla prosa della filosofia di Fichte. Salute e malattia non sono che il ritmo, felice o turbato, fra eccitabilità ed eccitazione: « Alle Methode ist Rhythmus. Hat man den Rhythmus der Welt weg — so hat man auch die Welt weg. Jeder Mensch hat seinen individuellen Rhythmus. Rhythmischer Sinn ist Genie. Fichte hat nichts als den Rhythmus der Philosophie entdeckt und verbalakustisch ausgedrückt. Reizbarkeit ist echt rhythmische Natur. Das individuelle Verhältnis der Reizbarkeit und des Reizes ist der Rhythmus der individuellen Gesundheit. Ist dieses Verhältnis fehlerhaft, so wird der fehlerhafte Rhythmus gesundheitswidrige Figuratio-

³⁰ La più valida variante di questo motivo è nel n. 473 dei Neue Fragmente: « Die Gegenstände müssen wie die Töne der Äolsharfe da sein, auf einmal, ohne Veranlassung, ohne ihr Instrument zu verraten » che segna uno dei punti più alti della poetica di Novalis: una magia per sè stessa mossa, senza traccia del mago.

³¹ « Stagioni dell'anno, ore del giorno, vite e destini, sono tutti, e questo è ben singolare, ritmici, metrici, scanditi. In tutte le nostre opere, manuali e d'arte, in tutti i meccanismi e corpi umani, in tutte le nostre occupazioni quotidiane, dappertutto c'è ritmo, metro, cadenza, melodia. Tutto quello che noi facciamo con una certa speditezza lo facciamo ritmicamente, senza avvedercene. Il ritmo si trova dovunque, s'insinua dappertutto. Ogni meccanismo è metrico, ritmico ».

nen.... hervorbringen »³². Ma la figurazione più densa della poesia — fatta quasi materia se pur venata di moralismo — rimane l'inno all'oro nel quinto capitolo dell'*Ofterdingen*: « Ich kenne wo ein festes Schloss — Ein stiller König wohnt darinnen... ». « Stiller König », re silenzioso, l'oro nascosto e diffuso nella terra è una fluidificazione, per così dire, della figura dell'imperatore, a noi già familiare, e fratello del minatore « sovrano della terra » (« Der ist der Herr der Erde — wer ihre Tiefe misst »), acceso di lei come di fanciulla amata (« und wird von ihr entzündet — als wäre sie seine Braut ») in nozze segrete nel seno della terra, seno e tomba di Sofia. Fra questi due canti del romanzo e gli Inni alla notte va ripercorsa l'impalpabile trama dello stile novalisiano.

La formula di Novalis mediatore e poeta dell'armonia si è rilevata preziosa proprio nei punti in cui è apparsa più compromessa: quello di un latente panestetismo o piuttosto recupero poetico dell'enciclopedismo, quello di una « poesia della poesia » per cui Novalis sembra non avere ascoltato la massima del *Pandora* goethiano: « Si tratta appunto di vedere quello che viene illuminato, non la luce »³³. Questa duplice « poesia della poesia » condiziona solo in parte i valori stilistici del Novalis: non certo i primi Inni alla notte dove la sostanza notturna e interiore della poesia non è un dato, un'ipoteca, ma una faticosa conquista. Insomma proprio Novalis « poeta dell'armonia » ci costringe a sospettare che la « critica dello stile » — oltre a quella pur doverosa ma più facile delle opinioni — si rivela non solo possibile in un poeta come lui, di sublimato « contenutismo », se pur non del tutto esente da « inconscia volontà formale »³⁴ ma, pare, l'unico possibile mezzo per evitare di

³² « Ogni metodo è ritmo. Quando si tolga il ritmo dal mondo non si ha più nemmeno il mondo. Ogni persona ha il ritmo individuale. Senso ritmico significa genio. Fichte non ha fatto altro che scoprire il ritmo della filosofia ed esprimerlo in acustica verbale. L'eccitabilità è segno di natura squisitamente ritmica. Il rapporto individuale di un individuo. Se questo rapporto è manchevole, quel ritmo difettoso susciterà figurazioni malsane » (Neue Fragm. 447).

³³ È il verso del *Pandora* goethiano che ADORNO ha scelto come motto al suo saggio *Der Essay als Form* (in *Noten zur Literatur I*, 1958), sulla « autoriflessione all'infinito » (p. 35) implicita negli stessi frammenti romantici per cui ogni frammento non è concluso in sé (come quelli, ad esempio, dei nostri rondisti) ma inserito in una corrente infinita di pensieri.

³⁴ Cfr. la critica di C. CASES a Leo Spitzer e alla critica stilistica in *Società* 1955, I e II, e le pagine iniziali del cap. XIV « La critica dello stile » nel volume

affondare Novalis nel limbo grigio dell'indistinto « completo abbandono alla malattia, alla notte, alla morte ». Questo giudizio a cui Lukács è arrivato con rigorosa coerenza ideologica, sembra in sostanza sottoscritto da uno studioso di educazione e di interessi ben diversi come il Kohlschmidt che ha aperto risolutamente, pur con tutta la cautela e le garanzie della meditazione stilistica, il discorso sul nihilismo dei romantici³⁵, ai quali fin nei germi più turgidi e torbidi — come la *Lucinde*, i frammenti di F. Schlegel, il *Lovell* di Tieck — il marxista Lukács rimprovera lo esautoramento di ogni problema sociale mentre il cristiano Kohlschmidt rimprovera l'esautoramento di Dio — « Gott ist entleert », Dio è svuotato —, spodestato dall'io fichtiano.

4. Il cànone critico del nihilismo.

Ma con questo giudizio il processo — i cui atti sono la controstoria dell'epoca moderna — di revisione del romanticismo, via via allargato dalla sfera dello storicismo (Haym), della « Geistesgeschichte » (Korff), dell'estetica (Gundolf), dell'anticlassicismo (Strich), della stessa autocritica romantica, borghese (Th. Mann), esistenziale (Kierkegaard) e nihilistica (Nietzsche) fino alle accuse mortali sul recente piano politico (Lukács, Löwith, Lion), non è concluso. Non già perchè, una volta ammazzato il romanticismo, manchi solo l'opera dei critici dello stile a mummificarne le fattezze nelle più piccole pieghe espressive: nè solo perchè in realtà e in molti casi personali il processo al romanticismo non è nemmeno incominciato e comunque non si esaurisce di certo sul piano letterario. I « libri bianchi », del resto, i testi dei taciti accordi intercorsi fra romanticismo bor-

Hölderlin di ALESSANDRO PELLEGRINI, Firenze 1956, pp. 333 e segg.. Faccia d'uomo giusto presenta P. Chiarini alla critica stilistica quando avverte la rivalutazione dei testi felicemente fatta da V. SANTOLI nella sua *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1955 (cfr. il saggio « La critica e i testi » op. cit. p. 171/175). Ma preoccuparsi di un fronte di critica o germanistica italiana è forse non necessario: sia perchè già preoccupa il « fronte della sensibilità », che si è delineato nella germanistica tedesca su posizioni più avanzate ed elastiche di quelle dello Staiger, di cui giustamente Charini avverte i limiti (op. cit. p. 223), e che, inteso a trovare la vena « ritmica » (giusto Novalis) di ogni opera, scorda la carne storica di cui si nutre; sia perchè non se ne preoccupa uno studioso come il Mittner per il quale il meglio dello stile è il meglio di una diagnosi più che crociana: ne dà splendido esempio nel recente commento rilciano *Ausgewählte Gedichte*, Milano 1961.

³⁵ Kohlschmidt: *Nihilismus der Romantik* op. cit. pp. 157-176

ghese, istituzionale o convenzionale e romanticismo anarcoide, venturoso, sono comunque ormai — qualcuno addirittura per mano di chi ha condotto gli accordi — già fatti pubblici: Musil, D'Annunzio, Broch, Moravia, Jünger ci hanno forniti i testi a carico e discarico per questi rapporti fra borghesia e romanticismo. Si è imparato che la stessa volontà formale, anche e soprattutto se conscia, non garantisce nè i valori della poesia, nè della cultura, nè della politica. L'esigenza, diffusa e dichiarata, di una critica stilistica dei romantici ³⁶ può, certo, condurci anche a raccogliere solo le briciole estetiche del banchetto ormai consumato della « Geistesgeschichte » o a soddisfare solo il gusto, dubbio e delizioso, in voga nella germanistica tedesca moderna, della « arte dell'interpretazione »; ma questo sarebbe peccato nostro e non cosa naturale della critica stilistica. Intanto, già il solo studio del linguaggio, il trascolorare del vocabolario settecentesco — Vernunft, Erziehung, Freiheit, Moralisierung ecc. — nel clima romantico ³⁷ può persuaderci che l'antitesi fra

³⁶ per i molti che ne accennano indichiamo, oltre al Kohlschmidt nel saggio sopracitato, F. SCHULTZ, *Klassik und Romantik*, 2ª ediz. 1959: « Statt dessen wollen wir eine Hermeneutik der romantischen Dokumentationen aller Art treiben. Die immer weiter und tiefer greifende und sich verfeinerte Kunst der Interpretation und Deutung nach Inhalt und Form soll uns weiterhelfen » (p. 439) e, specie per NOVALIS, da P. KÜPPER, *Die Zeit als Erlebnis des Novalis*, Köln 1959. Ma proprio questo studio ci conferma di quanti buoni propositi « stilistici » sia lastricata spesso in Germania la via dell'inferno concettuale.

³⁷ come quelle del termine « Witz » nello stesso F. Schlegel indicate dal Mittner (op. cit. p. 200), o di « Genius » dall'illuminismo al romanticismo (op. cit. pp. 278-79), di « Herz » in Novalis, indicate dallo Unger; i troppo pochi cenni sui rapporti fra « heimlich » e « geheimnisvoll » dal rococò al romanticismo nell'op. cit. di Küpper, p. 2; e i molti cenni che E. A. BLACKHALL (*The emergence of german as a literary language*, Cambridge 1959) fa sulla lingua del XVIII Sec.: molti e preziosi, ma — oscillando fra la storia delle teorie sul linguaggio e la valutazione storica delle parole — non tutti esaurienti e comunque non volti alla svolta del linguaggio poetico dopo il 1775 (il capitolo migliore, l'ultimo, registra i trapassi stilistici del Klopstock nel giovane Goethe). Per es. il motivo herderiano della « Kraft », impostato sulla dicotomia aristotelica fra *enérgeia* e *dinamis*, non è sviluppato (pp. 469-70) molto oltre gli esiti dello studio di R. T. CLARK (*Herders Conception of Kraft* PMLA 1942 1942 p. 737 e segg.): e invece acquista in Novalis — senza contare i suoi amori per l'elettricità e il galvanismo — una vivacità che gli permette di superare, sia pure confusamente, la distinzione kantiana spazio-tempo (cfr. Haering op. cit. p. 538-39) e di elevare lo stesso cristianesimo « zum Rang der Grundlage der projektierenden Kraft eines neuen Weltgebäudes » come scrive nella lettera a F. Schlegel del 20.1.1799, continuando: « Damit schliesst sich dies vortrefflich an meine Ideen von der bisherigen Verkenennung von Raum und Zeit an, deren Persönlichkeit und Urkraft mir unbeschreiblich einleuchtend geworden ist ».

illuminismo e romanticismo è stata una specie di amorosa lotta, se pur non sempre feconda e non pura e comoda frattura³⁸. Solo

Die Tätigkeit des Raums und der Zeit ist die Schöpfungskraft, und ihre Verhältnisse sind die Angel der Welt». La dinamica dell'infinito nasce spesso in Novalis da questa specie di fecondazione reciproca dei due concetti di spazio e tempo « mehr lebendig behandelt » sicchè « die Zeit kann nur durch den Raum, der Raum nur durch die Zeit gemessen werden ».

³⁸ Questo « gran problema della sorte della tradizione illuministica nel fuoco della rivolta romantica » (avvertito bene da G. GIARRIZZO, cfr. *Cultura illuministica e mondo settecentesco*, 1956) potrebbe costituire il capitolo secondo della revisione del romanticismo e dei suoi sviluppi, purchè, dopo aver tirato troppo la fune del romanticismo dentro al '700 (come Giarrizzo rimprovera al preromanticismo di W. Binni) non avvenga ora il contrario. Si veda, a solo titolo di esempio, come la fatale scissione fa linguaggio scientifico e poetico, musicale, che G. Benn ritiene moderna e che R. KASSNER fa risalire, giustamente, al romanticismo (per cui « abbiamo nel XIX secolo a che fare con due linguaggi, quello della scienza, che si avvicina sempre di più alla matematica, e quello della vita interiore, dello istinto, del sentimento e simili », p. 121 di *Das neunzehnte Jahrhundert* Zürich 1947) non sia ancora avvenuta in Novalis; il quale, anzi, sente il bisogno — vano forse — di non lasciare alla deriva il linguaggio scientifico, di dargli unità e più alto valore spirituale e poetico, ereditando il compito — che chiameremo di civilizzazione delle scienze — che il classicismo, il suo linguaggio e perfino la sua mitologia avevano svolto per tutto il settecento, finchè avevano potuto seguire il passo della ricerca scientifica. Basti vedere in proposito tutti i frammenti di « Enzyklopedie », in particolare il 353 (« Reine Mathematik ist Religion »), il 358 con la mistica dei numeri e il 377 sulla « Sonderbare Harmonie des Zufälligen im atomistischen System ». Per la matematica di Novalis cfr. il saggio di K. HAMBURGER in *Romantik - Forschungen* 1929. Questi o simili, se pur modificati e moltiplicati col moltiplicarsi delle scienze e il depauperarsi della misura umana, sono del resto i problemi del linguaggio poetico moderno. Il fatto, già rilevato dall'Alfero, che Novalis come chimico, scienziato ecc. sia stato un dilettante, ha valore solo in questa prospettiva, per cui tutti i suoi frammenti costituiscono come una riserva o sementa poetica su territori del mondo ogni giorno più aridi e lontani. La moderna poesia degli atomi e degli automi riprende, invertiti, i termini dell'impostazione novalisiana. L'oro, « stiller König », sovrano silente, nascosto e diffuso in tutti gli strati della terra, è il segno di questa minerale intimità, ben più intima delle figurazioni classicheggianti del settecento. D'altra parte lo stesso Mittner avvertendo (op. cit. p. 222) che la visione della futura età dell'oro cara ai romantici si scambia, quasi per reciproca induzione, con l'età dell'oro classicheggiante e settecentesca, e che essa apparteneva « ora al passato ora all'avvenire » conferma una continuità di rapporti che sussiste anche fra le poesie giovanili di Novalis e quelle dopo la morte di Sofia. In quella « discrepanza fra gli altissimi valori reali dell'epoca e le sue ancor più alte aspirazioni » che pare « strana » al Mittner è appunto l'aristocrazia e il limite della concezione di Novalis: insoddisfatto che la poesia fosse soltanto poesia, già troppo « economica » e volterriana nello stesso Goethe del « Meister », quindi teso ad allargarla all'infinito, a una specie di stato d'animo dell'universo, Novalis finisce per ridurre ogni conquista storica in conquista poetica. Per questo la rivoluzione francese gli sembra solo una parte della rivoluzione universale romantica.

la ricerca stilistica può indicarci il valore, già quasi di freno, che hanno avuto, pur scadendo e trasformandosi, quelle parole, avvertirne il particolare riflesso, come di minerale che si « corrompe » e fonde in forme nuove. Allo stesso modo il vocabolario « umanistico », nelle sue parole più preziose, resiste, scadendo e tramutandosi, in nuove religioni.

Siffatta ricerca del linguaggio romantico può persuaderci, per esempio, che il senso del tempo nel « nihilista » Novalis, innamorato della « Zeitlosigkeit », è lontano dalla « Zeitangst », dalla paura del tempo, del suo vuoto, proprio dei nihilisti Wackenroder e Tieck. Del resto, anche i gatti del nihilismo vanno ormai distinti nella notte comoda di questo termine. Possiamo anche non fidarci della diagnosi ottimistica del Muschg, che di tragico se ne intende fin troppo, quando scrive: « Nur selten trifft man auf eine Andeutung, dass ihn (Novalis) das Grauen des Nichts berührte »³⁹. Possiamo non aderire all'ottimismo della tesi proposta dallo Haering che estende a tutto Novalis la visione di un suo frammento: « Das Wahre erhält sich immer, das Gute dringt durch, der Mensch kommt wieder empor, die Kunst bildet sich, die Wissenschaft entsteht »⁴⁰, e sapere che proprio quel trionfo possibile e totale dello spirito, questa pampoesia nasconde, oltre a una ovvia « evaporazione » del problema etico⁴¹, il più sottile pericolo di un tautologico nihilismo, forse più pericoloso del contrappunto almeno umano e ironico delle antinomie caro a Schlegel, capace di rovesciarsi in materialismo, secondo i timori del Kohlschmidt. Ma sarà difficile allo stesso Kohlschmidt considerare in tutto valida per Novalis l'equazione o almeno la pericolosa vicinanza fra i ter-

³⁹ op. cit. p. 27.

⁴⁰ op. cit. p. 83.

⁴¹ « Mein ganzer Grund ist mein inniges Gefühl am Leben, mein Glaube und Zuversicht zu allem, was in mir und um mich ist — denn hier weiss ich jetzt nichts von Recht und Unrecht. Freilich kann ich dir keine solche Teilnehmung einflößen, wie ich an allem Menschlichen habe... » scriveva Novalis al disperato F. Schlegel il 20-8-93. Un secolo dopo troviamo Hofmannsthal fermo a questa posizione di affetto ignaro di difetti nella famosa sua *Gerechtigkeit* dove la giustizia è da un lato distratta dei valori di pura visibilità dell'angelo verrocchiesco e Pateriano, dall'altro sospesa in un illuso affetto per la vita: « Bist du ein Gerechter?, fragte der Engel streng... » « Ich bin nicht schlimm. Ich habe viele Menschen gern. Es gibt so viele hübsche Dinge », dove il tema etico, appena posto, si moltiplica e vanifica nelle molte cose amate. Nella conclusione « Gerechtigkeit ist alles », giustizia val quasi poesia (Prosa I p. 138).

mini « nulla » e « infinito » proposta dallo Strich per i romantici. Bastano a impedirlo queste parole di Novalis che non nascono da un entusiasmo effimero e rimangono, in ogni pagina, costellazioni e semi di tutte le sue « correspondances »: « Es sind nicht die bunten Farben, die lustigen Töne und die warme Luft, die uns im Frühling so begeistern. Es ist der stille weis-sagende Geist unendlicher Hoffnungen, ein Vorgefühl vieler froher Tage, des gedeihlichen Daseins so mannigfaltiger Naturen, die Ahnung höherer ewiger Blüten und Früchte, und die dunkle Sympathie mit der gesellig sich entfaltenden Welt »⁴².

Del resto, nemmeno il tema che ci preoccupa, quello del « volontarismo » o casualità della poesia, suggerito da questo Mida o imperatore dello spirito, pur preludendo al capitolo del nihilismo, può identificarsi col nihilismo nascente o adulto. Tale « casualità » dell'oggetto poetico è per così dire garantita dalla presenza del divino in ogni aspetto terrestre. Qui l'illusione ottica, la « fata morgana » dei concetti o motivi simili sembra davvero abolire la distanza di secoli che separa Novalis da Meister Eckhart: « Als man merken mak an eim weissen lautern tuch; legt man ez uf rot oder uf swartz so scheint ez swartz und beleibet doch an im selber lauter, und von der wider-lagen, do ez uf vellet, so scheint ez manikfalt, un ist einfalt an im selber »⁴³.

⁴² « Non sono i colori variopinti, i suoni allegri e il tepore dell'aria che tanto a primavera ci entusiasmano: sibbene lo spirito tranquillo, presago di speranze senza fine, un presentimento di molti giorni felici, della propizia esistenza di tanto varie nature, l'intuire alte, eterne fioriture e frutti e l'oscura simpatia col concorde dischiudersi del mondo » (Neue Fragm. 26).

⁴³ « Come si può osservare prendendo un panno perfettamente bianco: posto sul rosso o sul nero, appare nero ma in sè rimane pur bianco, sembra cangiar colore per lo strato su cui è posto, eppure è sempre uguale in se stesso » (Cfr. H. PONGS *Im Umbruch der Zeit*, Göttingen 1956 2. a ed. p. 388) dove, per amore della « Einfalt », Eckhart e Kassner vengono a trovarsi a contatto di gomiti. La tentazione aumenta leggendo Eckhart: « Wer Gott so, im Sein hat, der nimmt Gott göttlich und dem leuchtet er in allen Dingen: denn alle Dinge schmecken ihm nach Gott und Gottes Bild wird ihm aus allen Dingen sichtbar » (MEISTER ECKHART, *Deutsche Predigten und Traktate* a cura di J. Quint 1955, Reden der Unterweisung Cap. 6 pag. 60). Analoghe illusioni sviluppa in molte prediche, specialmente la 40.ma dove è sostenuta la necessità di una « Vermittlung » della materia per cogliere Dio: « Wäre kein Vermittelndes, so sähe mein Auge überhaupt Nichts. Lege ich mein Hand auf mein Auge, so sehe ich die Hand nicht. Halte ich sie (aber) vor mich (hin), so sehe ich sie sogleich. Das kommt von der Stofflichkeit, die die Hand besitzt; und daher muss die (Stofflichkeit) erst geläutert und verfeinert werden in der Luft und

Questa garanzia non è sufficiente al Kohlschmidt che vede in Novalis l'inizio di un processo d'interiorizzazione delle cose

im Lichte und (dann) als Bild in mein Auge hineingetragen werden (op. cit. p. 345). Ma anche qui, l'esigenza di un mediatore (che poi media solo Dio, non gli altri valori come in Novalis) è puramente strumentale, non estetica. Notiamo di passaggio come il motivo dei rapporti fra l'occhio, i colori, la sensazione soggettiva e oggettiva ritorni costantemente nelle prediche di Meister Eckhart. Cfr., nel vol. cit.: pag. 115 (« So wie das Auge arm und bloss ist an Farben und empfänglich für alle Farben, so ist, der arm im Geiste ist, empfänglich für allen Geist und aller Geister Gott ist Gott » Buch der göttlichen Tröstung), p. 216 (« Sehe ich blaue oder weisse Farbe, so ist das Sehen meines Auges, das die Farbe sieht, ist eben das was das sieht dasselbe wie das, was das gesehen wird mit dem Auge » Predica tredicesima), p. 295 (« Ebenso ist das göttliche Licht so überstark und hell, dass der Seele Auge es nicht aushalten könnte, ohne dass es (der Seele Auge) durch die Materie und Gleichnisse gekräftigt und emporgetragen und so geleitet und eingewohnt würde in das göttliche Licht... Wenn die Seele ihn berührt mit rechter Erkenntnis; so ist sie ihm in diesem Bilde gleich » Predica XXX); ancora p. 401 (Predica LIII) e 417 (Predica LVII). Queste immagini possono aver indotto E. v. BRACKEN nel suo grosso volume (*Meister Eckhart und Fichte*, Würzburg 1943) ad affermare: « Es gilt bei Eckhart der Grundsatz, dass die Prinzipien des Seins eben dieselben sind wie diejenigen des Erkennens... », a parlare di « Zweideutigkeit in der Bestimmung des Wesens des Erkennens » (pp. 517-18) e ad accettare l'identità del « Gewerden Gottes » di Eckhart con la « Metaphysik des schöpferischen Lebens » fatta da H. Heimsolth (p. 633). Sul piano inclinato dell'io Eckhart finisce così, a piccole mosse, nel calderone dell'idealismo. Eppure, proprio quelle concrete, medioevali immagini di Eckhart, riferite all'occhio e ai colori, insistono sempre sul punto di « mediazione » (dunque non di identità) negli e degli oggetti, sulla insufficienza dell'occhio « povero e nudo » o — per passare ad un'altra immagine — sulla incapacità della fiamma di candela ad accenderne un'altra senza la presenza del cielo « e questo avviene per il contatto dell'angelo ». (Predica XX p. 244 op. cit.). Bisogna inoltre tenere conto dell'intensità con cui Eckardt ha sviluppato, nel sermone « Renovamini » il motivo del « dio negativo » dello pseudo-Dionigi. Del resto, lo stesso passo più seducente per la tesi di un idealismo conoscitivo in Eckardt, il famoso « Dio diventa Dio quando le creature nominano Dio » è limitato giustamente da J. ANCELET-EUSTACHE (nel suo profilo *Maître Eckhart et la mystique rhénane*, Bourges 1956 p. 56) che cita il chiarimento del Suso in proposito: « Quando la creatura comprende di essere una creatura riconosce il suo creatore e il suo Dio ». Dio dunque « diventa Dio », cioè il Dio nascosto si rivela alle sue creature quando esse lo nominano; è un diventare per esse non un essere generato da esse. Eckhart stesso si è preoccupato di precisare la sua asserzione distinguendo la creazione attiva del Dio immutabile, il verbo in principio prima dell'essere (« Egli parla creando le creature ») e quella passiva dell'anima, subordinata nel tempo. Per questa distinzione sottile ma costante fra la parola creatrice di Dio e quella evocatrice dell'artista, par difficile parlare in Eckhart di un anticipo fichtiano in senso conoscitivo o estetico: tanto meno in senso novalisiano cioè, per dirla col Kohlschmidt « von einem innigen Identitätsgefühl des Erkennenden und Erkannten im Bilde des Einfühlens » (op. cit. p. 138). Le immagini — come si vede — servono ad allungare le prospettive accorciate dai concetti

che avrà il suo esito disperato nel misticismo e nel linguaggio delle cose di Rilke; e — si potrebbe aggiungere — nell'interiorità chimica del *Traumkraut* di Ivan Goll⁴⁴. Questa interiorizzazione, dunque, era, come la « totalità », nei romantici, solo illusoriamente cristiana. Di fatto, invece, panteismo e misticismo cristiani erano solo « Hilfsmittel », mezzi d'appoggio⁴⁵; semmai, asserisce il Kohlschmidt, dando un pregnante

⁴⁴ che, equivocando una famosa frase di Rilke a sua moglie Claire (« contempla ogni oggetto finchè tu non l'abbia assorbito in te stesso »), rimette a fuoco l'esigenza novalisiana di una « höhere Physik » trasformandola in « tiefere Physik », in una « chimica del profondo » del suo « sacro corpo (la raccolta di liriche *Traumkraut* — erba di sapore novalisiano — é ora in *Dichtungen*, Darmstadt 1960 p. 437-477).

⁴⁵ Op. cit. p. 153. Giudicando che il potenziamento del vocabolario interiore di Novalis e di Kierkegaard sia dovuto a un'esperienza « mortale », Kohlschmidt appare cristiano più esperto di altri, incapaci o indecisi a fissare il punto difficile, sempre più difficile, in cui il calore della vita cristiana diventa febbre e malattia, il vino aceto: è giusto il punto colto lucidamente da H. BROCH quale centro vitale e mortale del romanticismo: « Das Über-Individuelle, das Platonische, vor allem das Kirchliche als geistige Gemeinschaft wurde plötzlich als etwas erkannt, das vom irdisch-sichtbaren Menschen getragen wird und daher von diesem aus nicht nur lebendig erhalten, sondern auch ständig erneuert werden muss. Ketzerhaft wurde der Einzelmensch mit seiner irdischen Einzelseele in den Mittelpunkt des Universums gestellt, auf dass er, das Mass aller Dinge, eben auch das aller göttlichen Gültigkeit werde. Ausserkirchlich aber ist dies die Haltung der Romantik, ist die Quelle ihrer Grösse wie ihres Scheiterns, zugleich auch die ihres Historismus. Da nämlich hier das irdisch Private, das Persönliche, ja sogar das Intyme zur Allbedeutung erhoben werden soll... » (in *Hofmansthal und seine Zeit* Essays I pp. 44-45) per cui lo sforzo di Novalis, più che un tentativo di fagocitare in senso mistico-cristiano l'individualismo rinascimentale e le sue conquiste, più che un'antitesi al settecento, si rivela come crisi e febbre di crescita dell'individualismo stesso a cui preludono per tutto il secolo il culto della « personalità » e dell'originalità », filtrate poi nello stesso Herder, la « Empfindsamkeit » (...« das Persönliche, ja sogar das Intyme... » di Broch), un individualismo teso a un « recupero » illusorio di valori religiosi. Che si trattasse di un equivoco, almeno in Novalis, ne aveva in fondo coscienza, prima di indursi lui stesso in tentazioni bibliche, F. Schlegel, scrivendo il 2.9.1796 a Caroline a proposito delle Herrenhüterei di Novalis: « Wenn ich oben von der Herrenhüterei sprach, so war das nur der kürzeste Ausdruck für absolute Schwärmerei; denn noch ist Hardenberg ganz frei von dem leisesten Anstrich Herrnhüterischer Niedertüchtigkeit ». Ma la « Schellinghiana enciclopedia delle scienze » (Mittner op. cit. p. 265) è una decantazione estetica già più avanzata dell'enciclopedismo novalisiano, la cui « moralizzazione » del mondo ha consapevoli radici in Hemsterhuis: « In meiner Philosophie des täglichen Lebens — scriveva a F. Schlegel il 20.7.1798 — bin ich auf die Idee einer moralischen (im Hemsterhuisischen Sinn) Astronomie gekom-

valore idealistico al termine, erano più un umanesimo che cristianesimo. Umanesimo, diremo, che non è di Dio (Kohlschmidt) nè degli uomini (Lukàcs): un umanesimo dell'io — dato e non concesso che le due parole reggano insieme —, pregno di nihilismo. Kohlschmidt è andato oltre lo Strich avvertendo il nulla non nell'infinito, in sè, ma nel nido stesso dell'infinito cioè nell'interiorità incontrollata. Ma il cristianesimo di Novalis è già troppo ambiguo di suo — anche lontano dall'epicentro di ambiguità erotica che è il settimo dei *Geistliche Lieder* — perchè gli si debba aggiungere, semplificando e confondendo in nome di tesi moderne, l'ambiguo cristianesimo di F. Schlegel, dal quale Novalis — nonostante l'amicizia sempre più stretta in cui poco a poco è Novalis a suggestionare e trascinare il suo balio spirituale verso temi a lui più cari — è già separato, se non altro, ma specialmente, sul motivo dell'ironia.

men und habe die interessante Entdeckung der Religion des sichtbaren Weltalls gemacht. Du glaubst nicht, wie weit das greift. Ich denke hier Schelling weit zu überfliegen». Questa illusione divide Novalis dalle riprese, intense quanto ambigue, di temi biblici nella poesia moderna. Si veda, per esempio, con quanta consapevolezza Ivan Goll sfumi i contorni del suo *Giobbe*, nelle varie stesure del '47 e '48, con quelli del suo « *Giovanni senza terra* » del poemetto omonimo che si trova già nella giurisdizione dello « Unbehauster Mensch » codificato da Holthusen (cfr. Goll, op. cit. p. 612 e segg.); eppure Auden ha voluto vedere in questo Johann-Ohneland l'erede del medioevale *Jedermann*. Allo stesso modo la « Rosa mystica », Maria, della LANGCÄSSER (nel poemetto *Der Laubmann und die Rose*, ora in *Gedichte*, Hamburg 1959 pp. 112-148) è piuttosto fiore artificiale, « Logos, pura esistenza, sottratta alla schiavitù di generare e di dare frutti » (così scrive nella sua lettera dell'8.7.42, ora p. 110 della raccolta *Das Christliche der christlichen Dichtung*, Olten 1961) contrapposta alla temuta prigionia nella natura simbolizzata dall'uomo di foglie e quindi anche alle floreali creature novalisiane dove circola una sia pur presunta linfa cristiana, con la stessa naturalezza che unisce Maria con Sofia. Ma la distinzione, operata dal Kohlschmidt, fra cristianesimo e prevaricazione dell'io sul divino, è ben più difficile sul piano dello stile, la cui stessa convenzione pietistica è pur sempre nata da esperienze « personali e intime », se non « mortali » come quelle di Kierkegaard. La stessa mischianza stilistica dei « *Geistliche Lieder* », con accenti e rievocazioni personali (« Aber wer jemals — von heissen, geliebten Lippen — Atem des Lebens sog », Inno VII) che danno accoratezza nuova a movenze antiche (« Es gibt so bange Zeiten — Es gibt so trüben Mut... » Inno X) e temi tradizionali (« Fern in Osten wird es helle — Graue Zeiten werden jung »... Inno II) rende difficile distinguere il vino cristiano dal liquore individuale.

5. Necessità dell'ironia: F. Schlegel.

In uno dei suoi frammenti interpolati nel « *Blütenstaub* »⁴⁶, F. Schlegel, posto di fronte al problema, proprio dell'ironia «die entgegengesetzten Extreme zu verbinden», scrive: «Man hat nur die Wahl, ob man sich dabei leidend verhalten will oder ob man die Notwendigkeit durch Anerkennung zur freien Handlung adlen will»⁴⁷. Lo stesso concetto ritorna nel frammento dedicato alla poesia romantica la quale, come quella socratica, «enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung. Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig»⁴⁸. In tutti e due i passi F. Schlegel è consapevole di

⁴⁶ ne accenna F. Schlegel nella lettera al fratello del 25.3.98.

⁴⁷ «Si può soltanto scegliere se restare nella propria sofferenza o se si voglia nobilitare questa necessità accettandola per un libero agire» (n. 26).

⁴⁸ Donde il complesso concetto dello «Schweben». Queste sono giusto le posizioni che G. DEVESCOVI (*Il dottor Faustus di Thomas Mann*, Trieste 1955) riconosce recentemente in Th. Mann; la cui radicale opposizione ai romantici non impedisce che su questo punto dell'ironia, della sua «necessità» — pur con valori diversi — si trovi vicino a loro. All'ironia schlegeliana, per cui «setzt man sich über sich hinweg» ma che è «die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig», corrisponde «il sapiente distacco dell'autore dalla sua opera» indicato — p. 16 — da Devescovi che però aggiunge: «questa distanza o distacco che sia significa in fondo fare di necessità virtù», ricordando una citazione di Mann da Chamisso; necessità in cui equilibrio responsabile e gioco si uniscono come nell'equilibrista sul filo, un po' per non morire un po' per celia. Lo stesso Devescovi, che insiste giustamente sulla responsabilità e decenza dell'ironia di Th. Mann non può non registrarne (pp. 22-23) l'ambiguità, negando onestamente la possibilità di una sintesi: tertium non datur; semmai attribuisce alla perplessità alta di Mann l'onestà di chi soffre le antitesi («per noi, anzi, è legge di vita» ammette Devescovi p. 19). Forse, per riprendere una sua nota a p. 26, «il dissidio è eterno» davvero e all'aritmia schlegeliana fra «Gegenwart» e «Zukunft des Geistes» indicata da B. ALLEMANN (in *Ironie und Dichtung*, Pfullingen 1956 p. 127) corrisponde il «vizio del cuore che non conosce guarigione» e «il segno gelosamente conservato dell'impossibilità di maturare» riscontrata da C. Bo in Unamuno (Cfr. *Scandalo della speranza*, Firenze 1957 p. 9 e quanto ho scritto in proposito in «Dokumente» 1958. 2). Non si può in ogni caso equivocare il difficile equilibrio di Th. Mann con la «misura» — per es. manzoniana —, nè il senso del gioco o del distacco, la leggerezza manniana — nipote dell'agilità schlegeliana — con lo stacco o leggerezza poetica, anche se Devescovi considera questa di Mann una tendenza ad evitare lo «spirito di gravità» proprio dei tedeschi. Questa preoccupazione di «leggerezza» è propria di spiriti non esclusivamente poetici e lo scambio

una duplice soluzione di tutte le antitesi, riassunte in quella fra l'incondizionato e il relativo: da un lato la loro tragica inconciliabilità (« leidend », « Unmöglichkeit », « unauflösllichem Widerstreit »), dall'altro la loro accettazione necessaria: « Notwendigkeit ». Questa famosa ironia è dunque un atto di libertà o superamento dell'io fichtiano, ma « unbedingt notwendig », necessità, un lusso necessario dell'anima. Scartata, almeno in apparenza, anzi dimenticata subito la prima possibilità, quella tragica, F. Schlegel può dicotomizzare la seconda: da un lato come necessità e opportunità mediatrice, dall'altra come gioco, ambivalenza di serio e faceto. Ma da questa epidermide della teoria, notissima, traspare proprio quell'aspetto o sostanza grigioamara dell'ironia che F. Schlegel sembrava avere scartata, drammatica, quella che giustifica la tesi convergente di Lukács e Kohlschmidt, del latente nihilismo concluso col famoso « salto mortale nell'abisso della divina misericordia » di cui Schlegel parla nella chiusa della sua recensione al *Waldemar* di Jacobi ⁴⁹.

fra leggerezza e arte è una vecchia seduzione. Un esempio manuale d'ingenua imitazione del « Geist der Schwebel » nietzschiano — ma di derivazione romantica — ci è fornito da R. BINDING, dalla sua poetica della « Leichtigkeit » (« Dem Geist der Schwebel sollst du gewidmet sein » in *Reitvorschrift*), dello spirito « ohne Unterbau » e degli oggetti stilistici che ne nascono, di una leggerezza « bastarda », empirica: « chiglie di navi, l'abbrivo delle eliche, l'elastico impulso degli sci... » ecc. (in *Vom Leben der Plastik*, Werke V. p. 294). Anche Binding si preoccupa di liberarsi dall'invischiante « prussianesimo » della meditazione davanti allo specchio (*Spiegelgespräche*). Comunque, equilibrio dialettico o ironia prolungata in « divino mariuolo » (Mittner op. cit. p. 270), l'ironia di Mann, in quanto « necessaria » e non primaria, creativa, sembra d'un tratto scontata e romantica, organicamente diversa dal « distacco » dello stile di Pavese o da quello « assente » de « *L'étranger* » di Camus per il quale tuttavia si parla lo stesso di « paradosso dell'equilibrista che cerca una sospensione », (Cfr. R. BARTHES in *Il romanzo francese del dopoguerra* curato da M. NAUDEAU trad. it. Milano 1961 p. 154): insomma altro « stato di necessità ».

⁴⁹ ne accenna anche nella recensione a Schleiermacher (op. cit. p. 173) e specialmente in un frammento dell'Athenaeum (op. cit. p. 64): « Der gepriesene Salto Mortale der Philosophen ist oft nur ein blinder Lärm. Sie nehmen in Gedanken einen schrecklichen Anlauf und wünschen sich Glück zu der überstandenen Gefahr; sieht man aber nur etwas genau zu, so sitzen sie immer auf dem alten Fleck », dove Schlegel sembra svalutare a priori la sua prossima conversione. Leggendo « genau » le sue lettere, dopo il salto mortale nel cattolicesimo, a Frau Christine von Stransky (edite a cura di M. ROTTMANNER, Vienna 1907) viene da dargli ragione. Solo che il « posto di prima » — « der alte Fleck » — è sbiadito in pratiche spiritualeggianti, in omeopatia dell'anima, oggetto dell'amaro giudizio di Grillparzer.

Tale pagina, in cui F. Schlegel è piuttosto tormentatore di se stesso che dello Jacobi — considerata giustamente da Lukács come un boomerang che si ritorcerà pochi anni dopo contro l'autore stesso, un suo anticipato ritratto — rivela che F. Schlegel ha solo teorizzato, « deflogistizzato », per usare un termine caro a lui e al suo sodale, elevandoli a sistema e dottrina romantica, urti e antitesi di fondo che egli ha sofferto senza, in realtà, mai superarli. La poetica della ironia è in fondo la trascrizione di questo dramma latente e costante, ragione del suo nihilismo. Lo Schlegel ne è consapevole come è consapevole degli aspetti negativi, quelli sviluppati dallo Strich, della famosa sua « sete d'infinito »⁵⁰. Non c'è pagina, come

⁵⁰ « Der Unterschied zwischen uns ist der, dass du eine Heimat vorfindest, die die gütige Natur mütterlich bildete. Deine Bestimmung ist, deinem Hause treu zu sein, es zu adeln und zu zieren. Ich Flüchtling habe kein Haus, ich ward ins Unendliche hinaus verstossen (der Kain des Weltalls) und soll aus eigenem Herzen und Kopfe mir eins bauen ». Così, sfiorando termini ancora intatti e poi essenziali per Novalis (Heimat, Flüchtling), scrive F. Schlegel nel 1793 all'amico in una delle 32 lettere, conservate dalla famiglia Lieber di Camberg nel Taunus, e ora ragionatamente inserite nel *Briefwechsel* pubblicato con esemplare cura da Max Preitz (Darmstadt 1957). Il nuovo materiale permette fra l'altro a Preitz di accentuare e anticipare l'influsso dello Schlegel sulla maturazione poetica di Novalis nei confronti del più effimero entusiasmo per Tieck; a giustificare e preparare meglio il giudizio severo di Novalis sulle « *Phantasien über die Kunst* » nelle nota lettera a Caroline del 20.1.99, rilevata da Allemann (op. cit. p. 120). Ma forse occorre intenderci quando si parla, come fa il Chiarini, di stile « secco e schietto » in Novalis (op. cit. p. 233); il quale è davvero interessato a una poesia centripeta, ad inserire l'infinito nel quotidiano, non a fuggirlo come si è pensato a lungo; e proprio per il romanzo Novalis invoca insistentemente i temi quotidiani. Si vedano dal *Brouillon* (ed. Seelig) i nn. 986, 1118 (« Ein Roman ist ein Leben als Buch ») 2854 (« In dem bürgerlichen Roman: über den Umgang mit Menschen, über Betragen in Krankheiten, über das Schuldwesen jünger Leute, über das vornehme Leben, über Kleidung, Lebensart, Vergnügungen ... über den Wahlspruch 'Hier ist Amerika' »). Novalis con questo romanzo « borghese » va ben oltre il romanzo concepito dallo Schlegel: dà indicazioni strutturali (« Die Schreibart des Romans muss kein Kontinuum, sie muss ein in jeden Perioden gegliederter Bau sein. Jedes kleine Stück muss etwas Abgeschnittenes, Begrenztes — ein eignes Ganzes sein » n. 2663) e addirittura accenna al motivo del romanzo-mascherata che sembra anticipare ingenuamente quello manniano della « Maskerade » su cui insiste l'Allemann (op. cit. pp. 172-173): « Der Roman handelt vom Leben, stellt Leben dar. Oft enthält er Begebenheiten einer Maskerade, eine maskierte Begebenheit unter maskierten Personen. Man hebe di Masken — es sind bekannte Begebenheiten, bekannte Personen » (n. 986). Ma, dopo avere acchiappato nella disponibile riserva di caccia dei frammenti di Novalis tanta selvaggina manniana, sarà onesto (pur

questa su Jacobi, che offra una più fredda e cosciente radioscopia del chiaroscuro della così detta « anima romantica »: « Versunken in sich selbst, musste der nach Ewigkeit Lechzende bald zum Bewusstsein eines göttlichen Vermögens, eines uneigennütigen Triebes, einer reinen Liebe in seinem Innern gelangen; seine Empfindungen davon in Begriffe auflösen und diese

riconoscendo che il romanzo « borghese » di cui Novalis parla è già diverso dai suoi « romanzi ») dire: che Novalis non usa gli elementi arcaicizzanti e « ritardanti » (il primo accenno al « ritardo » è già in *Blütenstaub* n. 100) per un gioco ironico; che per lui la storia è fatta di nodi o « geroglifici (termine a lui carissimo, col quale malintese i valori della storia in Lessing) scoperti in « Schleiermacher » e ricchi « di una sapienza segreta » (per citare l'analogo giudizio che Burekhardt dà — e non a caso — sulla concezione della storia come geroglifico in Hofmannsthal); che la « gewisse Seltsamkeit, Andacht und Verwunderung » di cui parla nel frammento utilizzato da Chiarini per il richiamo a Mann, restano varianti di un « Geheimnis » poetico: « Ein Roman muss durch und durch Poesie sein... alles so natürlich und doch so wunderbar. So auch diejenige Gegenwart, wo man in Illusion befangen ist, einzelne Stunden wo man gleichsam in allen Gegenständen, die man betrachtet, steckt » ecc. (n. 2638); che il « ritardo » del romanzo (ne accenna anche il n. 1811: « Wenn der Roman retardierender Natur ist, so ist er wahrhaft poetisch, prosaisch, ein Konsonant ») a cui l'Alleman richiama i romanzi manniani, serve appunto alla « Ruhe und Ökonomie des Stils », giacchè « man sollte nichts darstellen, was man nicht völlig übersähe, deutlich vernähme und ganz Meister derselben wäre » (n. 2911).

Per questo la storia è elemento più adatto, tardo, « passivo », così come ha da essere « passivo » l'eroe del romanzo (« passive Natur des Romanhelden. Er ist das Organ des Dichters im Roman » idem), com'è, in fondo, Heinrich, così come sono « convenzionali » tutte le figure dei due « romanzi »: giacchè su quelli e sulla « ritardata » materia N. meglio esercita le « variazioni » (« Alle Wahrheit ist uralt. Der Reiz der Neuheit liegt nur in der Variationen » citata da Allemann e Chiarini; ma sui « Möbel » della storia, altro ritardo — altro alibi — insiste anche Hofmannsthal *Prosa* I p. 170) ed esercita la sua « Andacht und Verwunderung »; per questo l'opinione dell'Alleman che N. abbia pensato « trotz allen Einwänden » al « Meister » lascia un poco incerti. Questo bisogno di « aria » di famiglia, di cose note, di « Ruhe und Ökonomie » faceva sì che Novalis diffidasse dei subbugli fantastici di Tieck e degli Schlegel, sempre in movimento, (cfr. il noto passo del *Tagebuch*: « Besonnenheit und Ruhe ist die Hauptsache. Hüte dich im Umgang mit Schlegeln »). Proprio da questa « Häuslichkeit » ricca d'infiniti valori, anche romantici, se pur poco studiati in Novalis, F. Schlegel si sentiva « cainescamente » lontano nel brano di quella lettera. Dovremo ormai abituarci a dubitare che l'ironia, nei romantici, sia « un poetico fenomeno di stile » (Chiarini op. cit. p. 231) e — senza entrare nel vivo di un problema teorico apertissimo, come quello fra ironia e arte — almeno dubitare che « il carattere allegorico dell'opera d'arte moderna » sia, come pretende l'Alleman un « modo sicuro per impedire all'elemento giocoso della poesia di degenerare nell'Unverbindlich » e addirittura nel menzognero. Giacchè, di fatto, non lo ha impedito (anche se l'accusa di « Unver-

Begriffe nach seiner ursprünglichen Unmässigkeit, die immer alles in einem Wirklichen suchte, ins Unendliche erweitern. Daher die Lehre von der gesetzgebenden Kraft des moralischen Genies, von den Lizenzen hoher Poesie, welche Heroen sich wider die Grammatik der Tugend erlauben dürften. Gefährlicher Indifferentismus gegen alle Formen. Mystizismus der Gesetzfeind-

bindlichkeit » lanciata da Kierkegaard non può fare testo) nemmeno in Mann, a volte, e Mittner lo conferma. Che l'arte moderna, come afferma sempre l'Alleman, reintegri con l'allegoria il gioco in una « salda connessione di un gioco universale » — che insomma il gioco di natura garantisca il gioco dell'arte — non è dato, nè concesso; e se anche lo fosse, il gioco universale rimane un presupposto volutamente vago, poco saldo, inquietante, « poetico », accennato, odore di universale, più labile dell'allegoria metafisica di Kafka, del suo insistente sentore. Tanto è vero — e Alleman non se n'è accorto citandolo — che non a caso F. Schlegel in un frammento, considera la religione una variante (Abart) in fondo peggiore della poesia, giacchè « disconoscendo il bel gioco che a quella è proprio, prende se stessa troppo sul serio e in modo troppo unilaterale »: non a caso, perchè la religione pretenderebbe pedantesca una più « salda connessione del gioco universale » e non una serie di « ammiccamenti », quella che Kierkegaard chiama « Absichtlichkeit » di F. Schlegel, « jämmerliche Theologie » (cfr. *Über den Begriff der Ironie*, Ges. Werke 31 trad. tedesca, Düsseldorf 1961 p. 293). Probabilmente l'allegoria non salva il gioco (non l'ha mai salvato), se il gioco non ha le carte in regola; e dove le ha (per es. ne *L'étranger* di Camus, in « Conversazioni in Sicilia » di Vittorini o in « Sulle scogliere di marmo » di E. Jünger) è un gioco serio al pari di un lavoro. Che poi la metafora — secondo Della Volpe citato da Chiarini — possa scomporsi in parti intellettuali, non è un fatto forse del tutto nuovo e indica semplicemente quello che Schlegel sa purtroppo bene: essere l'ironia facoltà filosofica e non poetica e che — insomma — per usare un « Leitmotiv » dell'ultimo romanzo di Böll — *Billard um halb - zehn* —, ormai « l'ironia non basta », nemmeno nell'arte. Kierkegaard ha indicato già come il gioco allegorico-amoroso della *Lucinde* non costituisca affatto una « Ausweg », una soluzione; che, anzi, il suo volere « nicht bloss naiv geniessen, sondern im Geniessen sich der Vernichtung der gegebenen Sittlichkeit bewusst werden » (« non solo godere ma nel godimento rendersi consci dell'annientarsi del dato morale » o, per dirla col Mittner, « coincidenza di cinico e di lirico », « massimo d'intenzionalità col massimo di spontaneità » op. cit. p. 202) finisce col perdere i valori poetici: « des Poetischen gerade verlustig geht » e che la « Frechheit » non è una sospensione momentanea ma sistema e dottrina, una codificata « sfrontatezza ». Ma per Kierkegaard (si veda anche la sua nota a p. 298 sulle prevaricazioni della fantasia romantica), è « sospensione » (« Suspendierung », « Aufhebung » in senso negativo, opposto a Hegel e ai romantici) quello che per F. Schlegel è « coincidentia oppositorum »; sicchè non entra nel gioco dubitoso dell'ironia, alla cui base sta, certo, « l'amore dell'irresolutezza » proposta da Mittner quale costante nelle ambivalenze romantiche (op. cit. p. 282); ma questo amore incomincia ad apparire un dato non del tutto primario, o almeno l'inconscio rovescio di una necessità fatta virtù, allegria d'inconscio naufragio.

schaft. Daher die Liebe zum Altertum, an dem er nur die Natürlichkeit und den lebendigen Zusammenhang des Verstandes und Herzens kennen und schätzen konnte: denn für des Klassische, Schickliche und Vollendete, für gesetzlich freie Gemeinschaft fehlte es diesem Modernen durchaus an Sinn. Daher ein Ideal von Freundschaft, welches bald Bedürfnis werden und ihn in die Welt zurücktreiben musste». La mancanza di armonia⁵¹ — questo

⁵¹ Cfr. op. cit. p. 194. L'Allemann è andato ben oltre i risultati di F. HIEBEL (*Novalis der Dichter der blauen Blume*, Bern 1950) anche se ha limitato al settore dell'ironia lo sforzo di districare, badando ai riflessi dello stile, il sottobosco dei motivi comuni allo Schlegel e a Novalis, reso più fitto dalla Geistesgeschichte. La netta distinzione Mittneriana (« Novalis fissò la sua attenzione sul momento positivo, Schlegel su quello negativo « dell'idealismo di Fichte ») è un avvio, ma energico e decisivo in direzione di questo lavoro a cui l'epistolario offre molte notazioni non del tutto messe a fuoco dalla critica. Vi troviamo, affettuosi ma precisi, i giudizi di Novalis sull'amico, dall'esornata psicologia della sua famosa lettera del 20.8.93 (« Du bist aus der Familie des Unterganges ... du wirst an der Ewigkeit sterben. Für mich bist du der Oberpriester von Eleusis gewesen. Ich habe durch dich Himmel und Hölle gelernt, durch dich von dem Baum des Erkenntnisses gekostet ») dove Novalis costeggia la mitologia ironica dello stile di Schlegel, alle osservazioni più spoglie ma più puntuali per la recensione dello Schlegel alla « Philosophie der Natur » di Schelling nella lettera del 3.5.97 (essa ha « den gewöhnlichen Fehler deiner Schriften, sie reizt ohne zu befriedigen. Andeutungen, Versprechungen ohne Zahl (gli « accenni » di Kierkegaard) kurz man kehrt von der Lesung zurück, wie vom Anhören einer schönen Musik, die viel in uns erregt zu haben scheint, und am Ende, ohne etwas Bleibendes zu hinterlassen, verschwindet. Gib uns auch endlich, wenn du anders nicht ganz Künstler werden willst ... etwas Ganzes, wo man auch kein Glied mehr supplieren muss »), all'« hypermystischen, hypermodernen Hyperzyniker » come Novalis chiama l'amico il 26.XII.1797, allo schivo rifiuto di usare il termine « cinico » in fondo alla lettera dell'11.5.93, al « pétillantier Geist » in quella del 9.9.58 a Caroline. Fanno riscontro, precisi ma risentiti, i giudizi dello Schlegel su Novalis: come quello nella citata lettera dell'agosto 1793, in risposta a quella « ditirambica » e scherzosa di cui riprende il tono. Ma nello scherzo — usato per nascondere la sua consueta sete ambiziosa d'amicizia che ricorda il rapporto fra R. Borchardt e Hofmannsthal nel loro epistolario — serpeggia la certezza di avere a che fare con uno spirito religioso: « so wahrsagt und ahndest du doch mit echtem Geist Gottes, der Geist des Herrn ruht auf dir ecc. » finchè lo scherzo scompare: « Du bist ein Prophet. Werde nun auch immer mehr und mehr ein Mensch » — la distanza fra le due parole misura quella fra i due caratteri — « du suchst Geheimnisse in den einfachsten Dingen, du gehst tief aber umfasst selten ein sehr grosses Ganze ». Curiosa la reciproca esortazione all'interesse con due intenzioni diverse: per Novalis « das Ganze » significa completezza in « un » tema, per lo Schlegel vastità e varietà di visione. Non sono state invece valutate forse appieno le diverse reazioni dei due amici nei confronti di quest'opera o quell'autore: per es. di Leibnitz ben più caro a Novalis che all'amico (si veda anche la nota di Preitz a p. 211 dell'epistolario) o dell'« Hermann und Dorothea » o su Lessing ecc. La più interessante è quella relativa alla sesta stanza della « Zueignung

è il suo punto più cinereo e autobiografico — annulla nello stesso teorico del romanticismo le sue grandi carte: l'infinito o eternità e il gioco dell'antitesi, la coincidentia oppositorum: « Setzt aber jenes Streben nach dem Unendlichen ohne das Vermögen der Harmonie in eine Seele, deren Sinnlichkeit höchst rege und zart, aber gleichsam unendlich verletzbar ist; und sie wird ewig die glückliche Vereinung des Entgegengesetzten, ohne welche die grösste wie die kleinste Aufgabe der menschlichen Bestimmung nicht erfüllt werden kann, verfehlen; sie wird zwischen der verschlossensten Einsamkeit und der unbedingtesten Hingebung, zwischen Hochmut und Zerknirschung, zwischen Entzücken und Verzweiflung, zwischen Zügellosigkeit und Knechtschaft ewig schwanken »⁵²: ewig schwanken, eternamente oscillare, questo è il rovescio, il volto vero dello « ewig streben », tertium non datur. Il dolore e la consapevolezza dell'antitesi rinascono ogni mattina e non sono teorizzabili; quando diventano tali sono già pseudo-categorie. Il dolore non è un concetto nè una sintesi dialettica. Rimane comunque un suo valore che, già sul piano logico, difficilmente può essere chiamato nihilismo ma che non meno difficilmente può essere inserito nella trama di pura e semplice cultura.

Ora Novalis può discettare sul Witz e l'ironia, può affermare, anche lui ⁵³: « Der Ernst muss heiter, der Scherz ernsthaft

des Trauerspiels Romeo und Julia » nella traduzione di A. W. Schlegel che incise probabilmente sulla nascita del Terzo inno alla notte. Federico la giudica « più che poesia. Un temporale infuocato e pesante nel giorno più fresco della più rigogliosa primavera: la rosa della vita ma con la spina che è acuta e penetra fin dentro la carne ... l'opera è la pura antitesi del cuore giovanile » (lettera del 7.5.97). Ma lo Schlegel sa già che l'amico non baderà alle antitesi. Difatti Novalis rispondendogli — in un periodo delicatissimo, quello del « Journal » dopo la morte di Sofia — trova « singolare » la coincidenza dell'invio di quella « più che poesia », intuisce in Shakespeare « divinatorische Anlagen » — un poco le sue — ma aggiunge: « Die Kontraste haben mich nicht gestört »: non ha sentito la spina, non distingue spina da rosa. Il quinto e l'ottavo verso della stanza: « Ein Tempel wird aus der Geliebten Grabe » e « entschwingt die Liebe sich zu höherm Fluge » possono avere attratto di più Novalis che li ha mentalmente fusi, tomba e più alto volo d'amore. « Tempel » è termine periferico alla più viva aura stilistica di Novalis i cui riti più certi si svolgono nei recessi della terra e del cuore: « Es gibt nur einen Tempel in der Welt und das ist der menschliche Körper » (Logol. Fragm. 113).

⁵² *Jacobis Woldemar* op. cit. p. 201

⁵³ Framm. n. 468. Uguale motivo è rilevato da S. LUPI (*Il romanticismo tedesco*, Firenze 1933 p. 67) nel *Principe Zerbino* di Tieck: « Habt Ihr's schon je versucht, den Scherz als Ernst — Zu treiben, Ernst als Spass nur zu behandeln? ».

schimmern »; ma (e sia lontana la pretesa di analizzare a fondo il problema dei suoi rapporti con F. Schlegel: interessa qui solo accennare una distinzione fra due nature complementari e « nihilistiche ») ha precisa coscienza della reale natura del Witz quando scrive in *Blütenstaub*: « In heiteren Seelen gibts keinen Witz. Witz zeigt ein gestörtes Gleichgewicht an: er ist die Folge der Störung und zugleich das Mittel der Herstellung. Den stärksten Witz hat die Leidenschaft. Der Zustand der Auflösung aller Verhältnisse, die Verzweiflung oder das geistige Sterben ist am fürchterlichsten witzig »⁵⁴: conseguenza di un disturbato equilibrio e mezzo per restaurarlo. Dunque Novalis — « heitere Seele » ed Alfero ci ha già persuaso, illuminandola, che la Heiterkeit di Novalis non è quella dell'ironia — ignora la tragicità dell'antitesi; e quando scrive, riprendendo gli stessi termini del frammento di F. Schlegel, che « Humor ist Resultat einer freien Vermischung des Bedingten und Unbedingten » (*Blütenstaub* n. 29), non intende in fondo, come Schlegel, lo Humor « wo Vernunft und Willkür sich paaren »⁵⁵. Se Witz

⁵⁴ Cfr. *Blütenstaub* n. 40.

⁵⁵ Lupi per Novalis (op. cit. p. 67) e l'Alleman per lo Schlegel hanno indicato la difficoltà di una distinzione precisa fra « Humor » e « Witz »: « so muss auch Schlegel auf eine exakte theoretische Unterscheidung der Begriffe der Ironie und des Witzes verzichten » (op. cit. p. 60). Pure, l'Alleman ha bisogno di distinguerli per trovare uno « Ausweg » che gli permette — secondo il proposito covato per tutto il suo libro — di cogliere, per dir così, l'ironia soprappensiero e scoprire nella sua luce la luce della poesia. Per questo distingue, per suo conto (p. 12 e passim) il « Witz » che avrebbe il carattere del subitaneo, dell'allusione puntuale e rilevata, dall'ironia che avrebbe quello della « Verhaltenheit », di una riserva continuamente rinviata nella pagina, sì da non posarsi in nessun particolare, creando l'aura ironica « des Wetterleuchtens ». Ma questa è forse solo una differenza tonale di discrezione, di « Betonung » (l'Alleman stesso quasi lo ammette), una differenza fra « Anspielung » e « Bemerkung ». Questa riservata vaghezza dell'ironia, questo suo riservato sorriso e non riso, non bastano a sposarla col gioco poetico. Novalis, per un momento, pare, fra tutti quelli esaminati dall'Alleman, l'autore più adatto a trasformare questa specie di moderno teorico concubinato fra ironia e poesia in legittime nozze. Per questo l'Alleman si preoccupa di sceverare il concetto novalisiano di « schweben » da quello dello Schlegel e fa bene: se non altro ottiene risultati secondari notevoli come la distinzione fra il gusto del « fare » poetico di Novalis dal « disprezzo del fare » (« Verachtung des Handwerks ») che F. Schlegel tende a identificare col « fare » stesso; o quella sull'artista, che in Schlegel tende a « seinen Sinn zu bilden » e in Novalis, invece, a « mit seinem Sinn zu bilden », tanto da concludere un'origine puramente « filologica » della « Bildung » dello Schlegel: « Der Bildung als künstlerischer Gestaltung bei Hardenberg steht Schlegels historisch-philologischer Bildungsbegriff gegenüber » (p. 127); ma il risultato pri-

e poesia arrivano ad essere affini, lo sono in maniera diversa che in F. Schlegel: per Novalis sono aspetti di un fluire lirico universale in cui gli aspetti visibili sono soltanto increspature: « Witz als Prinzip der Verwandtschaften ist zugleich ein Menstruum universale. Witzige Vermischungen sind z. B. Jude und Kosmopolit, Kindheit und Weisheit, Räuberei und Edelmüt, Tugend und Hetärie, Überfluss und Mangel an Urteilskraft in der Naivetät und sofort ins Unendliche »⁵⁶ (*Blütenstaub* n. 57). Il vocabolario della fluidità è, forse, più specificamente novalisiano della terminologia romantica di « Reiz », « Reizbarkeit » o della « Kraft » che risale a Herder. Ancora: « Naturwillkür und Kunstzwang durchdringen sich, wenn man sie in Geist auflöst. Der Geist macht beides flüssig. Der Geist ist jederzeit poetisch »⁵⁷. È lo spirito che rende plausibili, senza l'ironia, le Verwandtschaften — in senso comunque non goethiano — e le « Verwandlungen » le trasmutazioni che sostituiscono le antitesi dello Schlegel. La stessa scoperta autocritica di F. Schlegel a proposito di Jacobi: « pericoloso indifferentismo verso tutte le forme », già anticipata dal nostro dubbio di « indifferenza di contenuti » per Novalis non intacca questo fondo fluido di

mario di queste distinzioni è che Novalis non ha in fondo un concetto autonomo dell'ironia, intendendo quella e il suo « schweben » come « produktive Einbildungskraft ». Tanto è vero — verrebbe da aggiungere — che Novalis, a differenza dello Schlegel che si limita al poeta o al critico, applica il concetto dello « schweben » anche al « sein » — « Sein ist Schweben » — avviandosi alla « fluidificazione » cosmica del Witz. Lo sforzo di sviluppare poesia dalla formula novalisiana « Lichtpunkt des Schwebens » (« Aus diesem Lichtpunkt des Schwebens strömt die Realität aus »: ancora un verbo « fluido », p. 128) legandola al motivo della luce del primo Inno alla notte è forse un errore del critico, giacchè si trova poi a fare i conti col concetto della notte « ein nächtiges Prinzip » che lo costringe a escogitare la genesi dell'ironia da un'antitesi di concetti (« Intellektuell-durchsichtig » e « Dunkel-verschlossen ») e dal vecchio gioco mezzo meccanico e mezzo drammatico del « razionale-irrazionale » per cui lo stesso principio di contraddizione sarebbe in Novalis particolarmente produttivo: è la tesi già sviluppata da J. WAHL in *Le romantisme allemand*, 1940 Novalis et le principe de Contradiction p. 161. Il matrimonio è rinviato. Che la critica moderna, buttato a mare l'irrazionalismo romantico, tenga tanto alla sua figlia primogenita, l'ironia, rivestendola di panni più attuali e intellettuali, è comprensibile; ma anche l'ironia — come prima la metafora — vale per le « strutture » storiche ecc. in cui si inserisce. La « prospettiva giocosa » di Brecht, proposta da Chiarini come esempio, ha un suo « punto di prospettiva » e nessuno lo sa meglio di Chiarini. Un nuovo apporto al problema del « Witz » di F. Schlegel è dato dalla stampa dei suoi appunti preparato da H. EICHNER.

⁵⁶ *Blütenstaub* n. 56.

⁵⁷ Nel « Nachtrag » a *Blütenstaub* n. 107 a.

armonia, la « unendliche schöpferische Musik des Weltalls »⁵⁸.

S'intende quindi che anche la « Zeitleere » e « Lange-
weile » che Kohlschmidt avverte nella frase del Lowell: « Verän-
derung ist die einzige Art, wie wir die Zeit bemerken » o nell'al-
tra: « ich gehorchte in mir leise die wehmutige Melodie meiner
wechselnden Gefühle »⁵⁹ possono valere, se mai, per Hofmanns-
thal, non per Novalis ignaro dell'angoscia e della ribellione di
Andrea contro il *Gestern*. Novalis non è preda del tempo⁶⁰:

⁵⁸ In *Europa*. La consapevolezza di questo pericolo di diluire ogni esperienza nello « scioppo dell'Umanità » — la frase è sua (citata anche dall'Allemann p. 127) — si trova dunque già in F. Schlegel; ma ritorna, sarcastica, nel saggio di Kierkegaard su Tieck (« nichts wird zu allem und alles zu nichts, alles ist möglich, sogar das Unmögliche, alles reimt sich, sogar das Ungereimte » op. cit. p. 309), nè poteva sfuggire allo Heine. Si rilegga quanto scrive sui rapporti fra panteismo e indifferetismo in Goethe: « Il suo indifferetismo era il risultato della sua visione panteistica dell'universo. È purtroppo vero, e dobbiamo affermarlo, che spesso il panteismo ha portato gli uomini all'indifferetismo » (*Germania*, libro primo). Cfr. anche quanto scrive il Mittner a proposito dello stesso F. Schlegel: « Sogna di realizzare l'uno-tutto, perchè avverte in sè il pericolo di un tutto-nulla » (op. cit. p. 193), che ci ricorda la nota identità fra infinito e nihilismo delineata dallo Strich. Ma i primi appunti per un profilo di questa consapevolezza dei limiti e dei pericoli del panteismo — caso più serio che contemplato nella storia dello spirito tedesco — vanno forse presi (per i testi letterari in lingua) nel *Büchlein der Wahrheit* con cui H. SEUSE difendeva il Maestro Eckhart.

⁵⁹ « Il mutamento è l'unico modo, per noi, di percepire il tempo »; « ascoltavo in me la lieve, malinconica melodia dei miei sentimenti mutevoli ».

⁶⁰ Op. cit. p. 167. Ma la critica più recente tende a convertire il motivo della « Vergänglichkeit » nella cenere del nulla. L'ultimo studio di W. MARTENS su Lenau (*Bild und Motiv im Weltschmerz*, Köln 1957) traspone la « Erlebnis der Vergänglichkeit » (pp. 28-53) in « Formen des Verlorenseins » e del nihilismo (pp. 54-78), specie di nebbia dove si perde il complesso paesaggio del « Weltschmerz » analizzato dai nostri ERRANTE e MAIONE (*La poesia di Lenau*, Padova 1926). Analogo pericolo corre Tieck di cui Mittner ha analizzato e Tecchi articolato l'ironia (in *Romantici tedeschi*, Milano 1959 specialm. pp. 25-26). Non è detto che questa misura del nihilismo sia del tutto negativa: non è tale, per esempio, nella pur discutibile revisione del Büchner fatta da R. MÜHLHER (in *Dichtung der Krise*, Vienna 1951 pp. 97-146) e meglio articolata recentemente da G. BECKERS (in *Leonce und Lena ein Lustspiel der Langeweile* Heidelberg 1961). Ma questo nuovo topos rischia di costituire un altro ostacolo concettuale alla qualificazione dei singoli autori. P. KÜPPER p. es., partendo dall'accento di KOMMERELL sulla pluralità di significati della notte in Novalis (in *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1943 p. 450) svolge nel suo volume *Die Zeit als Erlebnis des Novalis*, Köln 1959, una legnosa applicazione del canone critico « tempo » di Emil Staiger a tutta l'opera del poeta secondo una concezione o ritmo triadico del tempo: Monotonia, Disarmonia, Armonia — Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft — Morgen, Mittag, Abend ecc.; e con questa specie di meccanismo a tre marce percorre tutto Novalis.

si può dire che l'orrenda « ruota del tempo » che tormenta Wackenroder nel suo *Märchen von einem nackten Heiligen* si sia fermata per Novalis nell'attimo, registrato nel suo Journal il 13.5.1797 e fissato nel terzo Inno alla notte in cui si ruppero « il legame della nascita », e « i ceppi della luce » e « i secoli divennero attimi ». Per questo Novalis può notare: « Ewigkeit ist Allheit der Zeit »⁶¹ fluidificando l'eterno nel tempo e viceversa.

6. Il tema biblico.

Soprattutto nel comune proposito di fondare un nuovo movimento religioso che domina l'epistolario con lo Schlegel sullo scorcio del 1798, si denunciano le differenze più sottili ed organiche fra i due amici; F. Schlegel ne è consapevole⁶²; ma nè l'eccitazione del famoso incontro di Dresda dove F. Schlegel « si atteggiava a Messia » fra amici che lo trattavano « auch ganz apostolisch »⁶³, nè « l'ambizione di superare gli altri nell'essere simile a loro o anche di precederli nell'essere ciò che essi non erano ancora »⁶⁴ bastano a spiegare la sua velleitaria religione. Più della sua natura intellettuale e ambiziosa conta la sua formazione culturale anche per quella parte di essa che lo legava ai classici e al settecento. Sotto questo aspetto il fallimento religioso dello Schlegel e le sue cause superano i limiti del suo temperamento, rientrano nel problema indicato del trapasso dall'illuminismo ai romantici. Di fatto lo Schlegel pare illudersi di far nascere la sua nuova bibbia per evoluzione di dati settecenteschi: « Meine Religion — scrive a Novalis il 2-12-1798 — ist nicht von der Art, dass sie die Philosophie und Poesie verschlucken wollte. Vielmehr lasse ich die Selbstständigkeit und Freundschaft, den Egoism und die Harmonie dieser beiden Urkünste und Wissenschaften bestehen, obwohl

⁶¹ Neue Fragm. 361.

⁶² « Allerdings ist das absichtlose Zusammentreffen unserer biblischen Projekte eines der auffallendsten Zeichen und Wunder unseres Einverständnisses und unserer Missverständnisses (Lettera del 2.12.98, dove si parla anche del « Dualismus unserer Symphilosophie »).

⁶³ come racconta Caroline, *Briefe*, Leipzig 1913 p. 471.

⁶⁴ Mittner op. cit. p. 192. Un simile atteggiamento di geloso baliatico asciutto si ritrova in R. Borchardt nei confronti di Hofmannsthal.

ich glaube, *es ist an der Zeit*⁶⁵, dass sie manche ihrer Eigenschaften wechseln ». Lo Schlegel immagina che la religione possa nascere da una specie di fecondazione artificiale — di cui si attesta pronubo — fra Fichte e Goethe: « Gibt die Synthesis von Goethe und Fichte wohl etwas anderes als die Religion? »⁶⁶.

Il guaio maggiore di questo matrimonio del secolo fra due simboli⁶⁷ o eredi di un patrimonio vastissimo — la poesia e la filosofia — era, a parte certa incompatibilità di carattere, nel fatto che lo Schlegel aveva proclamato che la nuova religione doveva in ogni caso prendere le mosse da Lessing, insomma nel contrasto fra l'eredità lessinghiana e l'erede, Fichte: « Lebte Lessing noch, so brauchte ich das Werk nicht zu beginnen. Der Anfang wäre dann wohl schon vollendet. Keiner hat von der neuen Religion mehr gehandelt als er. Nicht bloss Kant ist hier weit zurück, sondern auch Fichte und Jacobi und Lavater. Einige Millionen der letzten Sorte in den Schmelztiegel geschüttet, geben noch nicht soviel solide Materie und reinen Äther der Religion, wie Lessing hätte »⁶⁸. Questa specie di sostituzione di coniuge a Goethe — Fichte invece di Lessing — fa parte del dramma romantico. Se non avesse scritto un saggio su Lessing — ma il richiamo a lui resta importante nella prospettiva illuminismo-romanticismo — verrebbe il dubbio che Schlegel avesse letto della *Erziehung des Menschengeschlechtes* solo quei vibranti paragrafi che inneggiano al nuovo evangelo: « Nein sie wird kommen, sie wird gewiss kommen, die Zeit der Vollendung . . . », « Sie wird gewiss kommen, die Zeit eines neuen, ewigen Evangeliums, die uns selbst in den Elementarbüchern des neuen Bundes versprochen wird »⁶⁹ e che davvero « tutto quello

⁶⁵ Preitz nel commento alle lettere rileva (p. 213) come questa frase, ripresa da Schleiermacher risuoni quasi uguale nella *Lucinde* (« Allegorie von der Freiheit » p. 74). E' l'attesa di un'epifania religiosa nel primo ed amorosa nel secondo caso, un giubilo subito rientrato: « . . . und die ganze Welt sollte harmonisch wiederklingen; aber ich besann mich, dass meine Lippen die Kunst nicht gelernt hatten, die Gesänge des Geistes nachzubilden ».

⁶⁶ Lettera del 2.12.98.

⁶⁷ Che tali fossero lo precisa in una delle « Ideen »: « Poesie und Philosophie sind verschiedene Sphären, verschiedene Formen, oder auch die Faktoren der Religion. Denn versucht es nur beide wirklich zu verbinden, und ihr werdet nichts anders erhalten als Religion » (*Kritische Schriften* p. 91).

⁶⁸ Lettera cit. del 2.12.98.

⁶⁹ par. 85 e 86 ediz. Deutsche Nation. Literat. Bd. 69 p. 368.

che Lessing ha studiato, pensato, detto ecc. non valga quanto quelle parole »⁷⁰. Schlegel sembra ignorare il preciso cammino indicato da Lessing a proposito delle « Offenbarungen » della fede: « Sie waren gleichsam das facit, welches der Rechenmeister seinen Schülern voraussagt, damit sie sich im Rechnen einigermassen darnach richten können. Wollten sich die Schüler an dem vorausgesagten facit begnügen, so würden sie nie rechnen lernen . . . »⁷¹.

Quanto quel cammino potesse essere aspro Lessing lo aveva indicato nei duri lampi dei paragrafi seguenti: « Es ist nicht wahr, dass Spekulation über diese Dinge jemals Unheil gestiftet und der bürgerlichen Gesellschaft nachteilig geworden. Nicht den Spekulationen, dem Unsinne, der Tyrannei, diesen Spekulationen zu steuern, Menschen, die ihre eigenen hatten, nicht ihre eigenen zu gönnen, ist dieser Vorwurf zu machen »⁷². Agli entusiasti, agli Schwärmer « che pure hanno giuste intuizioni sul futuro » ma le scambiano col futuro, improvvisatori dell'eterno, Lessing aveva pure indicato il lento affiorare delle radici del concetto d'immortalità nel paesaggio dell'antico testamento (p. es. le colpe che ricadono sui nipoti come « Vorübung » d'immortalità par. 44) il suo lento enuclearsi, come d'ulivo secolare, attraverso il Vangelo; e come Cristo pazientemente avesse — « primo insegnante pratico » — mostrato che « altro è porre l'immortalità dell'anima, desiderarla, crederci in sede di speculazione filosofica, altro adeguare ad essa le proprie

⁷⁰ come afferma nel faticoso sonetto « Etwas das Lessing gesagt hat » nel saggio su Lessing (op. cit. p. 252).

⁷¹ *Erziehung* par. 76.

⁷² Id. par. 72. È stato Hofmannsthal a denunciare la distanza che separa la Germania moderna da Lessing nel saggio animoso e nitido che gli ha dedicato nel 1929: « Er war von einem anderen Geschlecht; er zeigte eine Möglichkeit des deutschen Wesens, die ohne Nachfolge blieb; er beherrschte den Stoff statt sich von ihm beherrschen zu lassen. Seine Bedeutung für die Nation liegt in seinem Widerspruch zu ihr » (Prosa IV. p. 485). Nè la distanza sembra di molto mutata se H. ARNTZEN ha voluto lamentare di recente la mummificazione di Lessing come classico e la « malinconia senza radici che oggi passa come segno di ogni persona veramente volta » che considera l'illuminismo come una « fatalità » e « denuncia con sufficienza il suo ottimismo e il suo sforzo verso un mondo umano » (in *Neue Deutsche Hefte* n. 85 pp. 28-48, dove sono indicati i punti in cui Lessing supera sostanzialmente l'illuminismo. Ma è appena una traccia e troppo vago il proposito del critico di dimostrare come Lessing si sforzi di conciliare « Vernunft und Phantasie »).

azioni interne ed esteriori » (par. 60). Lessing aveva accettato anche l'idea delle metempsicosi per poter pronunciare, misurandola nei secoli, e solo in fondo al saggio, la parola « eternità »: « O forse che così, troppo tempo andrebbe perduto per me? perduto? E che mai ho da perdere? Non è forse mia tutta l'eternità? ». Questa parola, lentamente maturata da Lessing alla luce della storia, viene presa e spesa dallo Schlegel con la fretta e la trascuratezza di un fumista dell'infinito⁷³. Non a caso motivi e brani interi delle lettere di quei mesi a Novalis sono passati poi nelle *Ideen*, dominate dal tentativo vistoso e affannoso di ottenere, per così dire, sinteticamente, dalla filosofia, dalla poesia, scienza e cultura il precipitato religioso che in Novalis e nello Schleiermacher è allo stato di natura; di passare dalla filologia alla teologia (« Heil den wahren Philologen! Sie wirken Göttliches... »), dalla poesia alla religione: « Ohne Poesie wird die Religion dunkel, falsch und bosartig; ohne Philosophie ausschweifend in aller Unzucht und wollüstig bis zur Selbstentmannung »⁷⁴, con intonazioni da *Gelehrten Republik*: « Ob denn das Heil der Welt von den Gelehrten zu erwarten sei? Ich weiss es nicht, aber Zeit ist es, dass alle Künstler zusammentreten als Eidgenossen zu ewigem Bündnis »; « Wer Religion hat, wird Poesie reden. Aber, um sie zu suchen und zu entdecken, ist Philosophie das Werkzeug »⁷⁵.

Il trapasso, certo, non avvenne: rimase, sia per la religione

⁷³ Già nel saggio su Lessing Schlegel aveva mischiato le carte secondo il suo gioco: « Man konnte es Lessing natürlich nicht verzeihen, dass er in der Theologie bis zur Eleganz und im Christianismus sogar bis zur Ironie gekommen war » (*Krit. Schriften* p. 245). Ovvio che il concetto del riso e del comico elogiati da Lessing (« Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres als das Lächerliche » *Dramaturgie* 29) è di gran ben diversa dall'ironia dello Schlegel: almeno quanto sono diversi i loro concetti di « educazione ». Il tema lessinghiano dell'umanità che vuole serbarsi minorenni — « selbstgewählte Unmündigkeit » — nelle famose favole, come quella delle rane e del serpe loro re, coincide esattamente coi giudizi di Kant nel saggio *Was ist die Aufklärung* del 1784 dove, confortato dal benessere economico, il « minorenni volontario » ragiona così: « E' così comodo non essere in età di ragione. Ho un libro che ragiona per me, qualcuno che mi assiste spiritualmente e ha coscienza per me, un medico che mi prescrive la dieta. Se ho soldi per pagare non ho bisogno di pensare; a questa fastidiosa faccenda provvederanno altri per me ».

⁷⁴ *Ideen* op. cit. pp. 99 e 104.

⁷⁵ L'apostrofo che chiude la *Ideen* riconosce a Novalis la realizzazione di questa esigenza: « An Novalis: nicht auf der Grenze schwebst du, sondern in deinem Geiste haben sich Poesie und Philosophie innig durchdrungen ».

che per l'amore, un'esigenza, un limite ⁷⁶. Ma avvenne un mutamento del peso specifico del vocabolario settecentesco, anzi tutto del termine « Bildung ». Nello Schlegel il sale secco della « cultura » ha ancora riflessi illuministici, ma è ormai diverso, se non nel significato, nella sua funzione. Proprio nella recensione alle *Reden* dello Schleiermacher, lo Schlegel, scrivendo a un immaginario amico dotto e ateo, giusto il lettore previsto dall'autore, gli raccomanda il libro « mehr wegen der Bildung... als wegen der Religion ». Ma la parola « Vernunft » è già vicina al suo punto di fusione: « Tugend ist zur Energie gewordene Vernunft », dove il termine « Vernunft » incomincia a perdere la sua cristallinità per entrare in un ciclo nuovo, dinamico di « Energie »; allo stesso modo « Witz » trascorre addirittura verso il misticismo: « Witz ist die Erscheinung, der äussere Blitz der Phantasie. Daher seine Göttlichkeit und das Witzähnliche der Mystik »⁷⁷. Si direbbe che F. Schlegel abbia creata la terminologia romantica senza avere davvero assaporato i frutti genuini del romanticismo, la genuinità del « Märchen », del gioco fantastico, del sogno, dell'invenzione. del trapasso musicale; e proprio in questo consistano la sua aristocrazia e il suo tormento, nel suo « esterno lampeggiare » del saturo clima romantico: « Am Ende — aveva scritto A. W. Schlegel il 22.1.1798 allo Schleiermacher facendo il ritratto del fratello che ha così colpito lo Haym ⁷⁸ — beschränkt sich sein ganzes Genie auf mystische Terminologie ».

⁷⁶ Torna a questo proposito il « will to believe » che è alla base della « Bildung » dei romantici analizzata da S. LUPI (op. cit. p. 45); ma l'azione del volere, trapassando in quella del credere — sempre che ci riesca — rimane senza oggetto, quaerens quem devoret. Poichè, giusto quanto scrive il Lupi, « è peculiare carattere del misticismo romantico di consistere solo in quell'aspirazione perpetua verso il più e oltre, che non conosce confini nè mete », questo rinvio all'infinito dell'oggetto non può produrre altra fede che nel rinvio stesso, « Sehnsucht » ed ironia s'identificano. D'altra parte se la volontà dei romantici è « quell'originario e inconscio desiderare », « fonte del dolore e tormento dell'uomo » e il « misticismo romantico... una forma di sensualismo », è forse difficile porre, come fa il Lupi, Wackenroder « assolutamente al di fuori del romanticismo » perchè « fu infatti un mistico quindi nettamente antiromantico, che rinuncia spontaneamente alla ragione per vivere tutto nel sentimento » (op. cit. p. 70). Kassner (op. cit. pp. 209-210) distingue questo desiderio di credere, comunque nobile, « degli individualisti del '700 » dal successivo « Willen zum Glauben » sottoprodotto da esportare « in Kolonien, nach Amerika, wo er in der Tat auch Wurzeln und solche Blüten wie den Will to believe oder den Behaviourism treiben konnte ».

⁷⁷ *Ideen* p. 88.

⁷⁸ HAYM *Die romantische Schule*, Berlin 1870 p. 247.

Le infinite affermazioni di identità fra filosofia e poesia, comuni ai due amici, presuppongono un diverso segno della corrente: nello Schlegel va dalla filosofia alla poesia, in Novalis è l'inverso. F. Schlegel aveva del resto coscienza della relativa sterilità religiosa della sua matrice filosofica. Già, con tutta la sua ambizione, si sceglieva la parte di Paolo rispetto a quella di Novalis, Cristo della nuova religione. Nella famosa scelta che poneva all'amico, quella di essere « o il Bruto della vecchia religione o il Cristo del nuovo vangelo » si distinguono le tracce di una religione ancora intellettualistica, settecentesca, da quelle più mistiche, romantiche. Del resto nella formulazione stessa del « tema biblico » ritorna la « Entzweiung », la divergenza accennata da Novalis⁷⁹: lo Schlegel considera la Bibbia come « Buch schlechthin, absolutes Buch », libro assoluto e infinito, somma — cioè — di libri in cui la Bibbia trascorre da addendo in addendo, bibbia in divenire, biblioteca universale, in certo senso « librità »⁸⁰, archetipo, non lontano dai classici. Come Goethe ha preso la poesia greca — scrive sempre il 2. XII di quell'anno pensando all'*Alexis und Dora*, 'idilli nel senso greco della parola' — come modello pratico, così io l'ho presa — e si riferisce ai suoi studi sulla poesia greca — a modello teorico. Anzi, aggiunge, già che la gente ne parla tanto, voglio fare io sul serio con questa onnipotenza della parola e farò vedere che Mosè, Cristo ecc. diventano sempre più maestri e scrittori e sempre meno politici. Anche il romanticismo critico di F. Schlegel si conferma quasi l'onda più riflessa della « secolarizzazione » settecentesca della religione o piuttosto una specie di sua iridescente risacca con la sempre più fonda fantasia romantica.

In Novalis l'idea della Bibbia si lega invece subito a quella di Enciclopedia « Einleitung zu einer echten Enzyklopädistik »; si propone di fare « ein lebendiges, wissenschaftliches Organon — und durch diese synkritische Politik der Intelligenz zur *echten Praxis*, dem wahrhaften Reunionsprozess zu bahnen »⁸¹; bibbia, dunque, tesa al « pratico » (e Schlegel glielo riconosce nelle lettera successiva: « Freilich war was für dich Praxis, für

⁷⁹ Lettera del 7-XI-98.

⁸⁰ *Ideen* (op. cit. p. 96) dove sono ampliate le considerazioni della lettera del 2-XII-98.

⁸¹ Lett. del 7-XI-98.

mich nur reine Historie. Daher der Dualismus unserer Philosophie auch über diesen Punkt ». I due amici tendevano a distinguere le carte che la critica ha poi troppo spesso mescolate), volta all'infinito processo di recupero « religioso » del mondo fisico, anche se, in sostanza, tutta questa « Praxis » si riduce a una penetrazione poetica.

E' il processo in certo modo opposto a quello auspicato da Lessing: invece di rifare razionalmente il conto di cui la rivelazione cristiana aveva anticipato il « facit », l'esito, per Novalis, si trattava di rifare misticamente il conto di cui la scienza filologica, positiva, matematica, aveva fornito solo l'esito naturale. Per questa via s'incominciano a intravedere nella stessa abusata sillaba « sin » due riflessi diversi; in Schlegel un andamento più ragionativo, più « urbano »: « Opfre den Grazien heisst, wenn es einem Philosophen gesagt wird, so viel als: Schaffe die Ironie und bilde dich zur Urbanität »⁸². Ben più intenso è il riflesso del « sin » novalisiano: inventa ignote trame fra i regni più diversi di natura, sostituisce quelle fittizie dell'ironia schlegeliana con altre più aeree, rinnova il tessuto dove per lo Schlegel era già logoro e dolente, nella famosa antitesi fra il relativo e l'assoluto, fra legge e libertà, dove il primo termine — legge — è sostituito da termini come « abitudine », « air de famille », insomma di più fluida e amorosa parentela fra le cose. È proprio per amore di questo più profondo e polivalente valore del « sin » che Novalis esclude poco a poco i sistemi unilaterali e limitati « a cui appartengono i materialisti, Helvetius, Locke e (anche) Kant, almeno più di Fichte »⁸³. La critica di Novalis sfiora, già per questa particolare

⁸² Decisivo, per questo intellettuale lievitare dell'urbanità al « cinismo » e al « Witz », per la sublimazione del « frammento », è stato, com'è noto, Chamfort. Il suo ritratto (*Kritische Fragm.* p. 20) è, parola per parola, un autoritratto di F. Schlegel; che gli è più vicino di quanto non creda, anche quando se ne stacca, un pò brusco, come nel frammento dove respinge il concetto chamfortiano del « Witz » quale compenso della natura all'uomo per la mancata felicità, per farne un valore « puro »: « Witz ist Zweck an sich, wie die Tugend, die Liebe oder die Kunst ». Ma i rapporti con Chamfort, dopo le indicazioni dello Haym, (op. cit. p. 248) vanno filtrati attraverso le recensioni di Augusto Guglielmo alle sue opere: *Pensées, maximes, anecdotes, dialogues*, traduz. tedesca Leipzig 1797. Cfr anche la lettera del 26-IX-67 dove Schlegel parla di « kritische Chamfortade ».

⁸³ Si veda in proposito Haering op. cit. p. 61-62 e il capitolo: « Die Philosophie des Novalis als kritische und synkritische » pp. 116-123. In questa zona del « synphisizieren » nonostante le sue lodi al « pétillanter Geist » dell'amico, Novalis si

sensibilità del « sin », lo stesso idolo Fichte preparandosi ai più noti giudizi critici sul « dogmatismo » di Fichte: « Hat Fichte nicht allzu willkürlich alles ins Ich hereingelegt? Mit welcher Befügung? » finchè giunge al superamento del suo maestro sia sul piano filosofico stesso (secondo la nota progressione: « Spinoza stieg bis zur Natur. Fichte bis zum ich oder der Person. Ich bis zur These Gott. Verwandtschaft der notwendigen Gefühle und Ideen »: ancora la « Verwandtschaft » non goethiana), sia su quello realmente estetico: « Es ist aber wahrscheinlich, dass es Menschen gibt und geben wird, die viel besser Fichtisieren können als Fichte. Es können wunderbare Kunstwerke hier entstehen, wenn man Fichtisieren erst artistisch zu treiben beginnt » (Framm. 790): Novalis pensa — « wunderbare Kunstwerke » — a se stesso ⁸⁴.

Per i suoi progetti religiosi, come esclude Kant — « Kant ist in Beziehung auf die Bibel nicht à la hauteur », lettera del 7-XI-98 — Novalis non sente il bisogno, come lo Schlegel, di richiamarsi a Lessing. Il quale, ai suoi occhi non s'intende di favole — il meglio nelle sue, dice Novalis. è l'epigramma di chiusura (Framm. 990) —; la sua prosa, in sostanza, è troppo scoperta, « manca di geroglifici », contrassegno di poesia (Framm. 828); « Lessing aveva uno sguardo troppo acuto e per-

fida più dello Schelling — di cui era uscito nel 1798 *Von der Weltseele* — e di Goethe che egli ritiene possa divenire « der Liturg dieser Physik ». Lo Schlegel di fatto si trova in difficoltà a cogliere subito i legami fra fisica e religione. Si veda la lettera di fine luglio '98 e l'incuriosito scetticismo con cui scrive a Schleiermacher: « Hardenberg ist dran, die Religion und die Physik durcheinander zu kneten. Das wird ein interessantes Rührei werden » (Cfr. J. KÖRNER *Krisenjahre der Frühromantik*, Wien 1936, le prime pagine), l'esortazione di Novalis a « Baadern », a sprofondarsi cioè nella dottrina del Baader, « den ich noch so gut wie gar nicht kenne », confessa Federico (2-XII-98) « der nicht sehr viel davon weiss » (marzo 1799). Questo non toglie che presto lo Schlegel con la sua « quasi demonica » (Mittner) capacità di mimesi riuscisse a contraffare egregiamente i frammenti chimico-mistici di Novalis. Certi « falsi », sono, anzi più preziosi degli originali, per es. questo: « Willst du ins Innere der Physik dringen, so lass dich einweihen in die Mysterien der Poesie » (*Ideen* op. cit. p. 97). HEGEL sviluppa il tema del panteismo nel mondo vegetale e animale secondo una dinamica quiete-odio ben più complessa e chiaroscurata di quella della fluidità lirica in Novalis. Si veda l'intero capitolo « Natürliche Religion » e specialmente « b. Die Pflanze und das Tier » della *Phänomenologie des Geistes* (Hamburg VI. ed. 1952 p. 485 e segg!.) con richiami al vocabolario di Novalis: « Durch sie — die Beseelung — wird die Zerstreuung in die Mannigfaltigkeit der ruhigen Pflanzengestalten eine feindselige Bewegung ecc. ».

⁸⁴ Framm. 790 ed. Seelig.

deva in tal modo il senso del tutto indistinto, la visione magica degli oggetti, nel molteplice loro illuminarsi e oscurarsi »; insomma non era un poeta⁸⁵. Questo interesse esclusivamente poetico per Lessing ci avverte che con Novalis siamo già oltre lo sforzo dello Schlegel di tradurre la cultura in religione, che la sua esigenza religiosa invece non nasce da una polla storica e non è volta, tutto sommato, a un paesaggio davvero storico. Un particolare minimo: l'avvento al trono di Prussia di Federico Guglielmo III e della regina Luisa è esaltato da Novalis come l'avvento di una mitica stagione dopo quella un poco « macchinistica » dei predecessori⁸⁶; è l'epoca beata in cui « nulla è più confortante che parlare dei propri desideri quando già vanno esaudendosi » (*Glauben und Liebe* n. 51). Ma quando Kant, sotto i nuovi sovrani, si fida di esprimere nel suo *Streit der Fakultäten* sue più franche opinioni sulla religione e la teologia, Novalis — nella lettera del 7-XI — definisce quello scritto « un bello specimen advocatesco, un ordito di raffinati cavilli ». Spirito advocatesco, aggiunge, Kant del resto è sempre stato. Ben diverso interesse aveva dimostrato invece lo Schlegel due anni prima per il saggio kantiano *Vom ewigen Frieden*, scrivendo il suo *Versuch über den Begriff des Republikanismus* nel quale, come nella recensione (1795) della *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit* di Condorcet, sono più visibili, ma non ancora del tutto rilevate dalla critica, le tracce del lento, vorremmo dire fatale, trapasso di Schlegel da Kant verso Fichte⁸⁷. Ma questo rientra nella prei-

⁸⁵ Lo considerava invece adattissimo all'amico, una specie di « laudano » e medicina universale (lettera del 26-12-97).

⁸⁶ « Kein Staat ist mehr als Fabrik verwaltet worden als Preussen seit Friedrich Wilhelms des Ersten Tod » (*Glauben und Liebe* n. 150).

⁸⁷ anche se lo Haym ha già indicato quanto pascolo la *Wissenschaftslehre* offrisse all'amore di Schlegel per il paradosso e, per le deduzioni radicali e in particolare per l'origine del concetto d'ironia (Haym op. cit. pp. 259-260). Quanto più nel romanticismo di F. Schlegel si scoprono sostrati dei valori settecenteschi, tanto più i nuovi valori appaiono, anziché opposti, germinati — per così dire — dalla loro disintegrazione. Si veda per esempio come lo Schlegel riduca tutti i sistemi di pensiero dalla scolastica a Leibnitz a Bacone a « Bonmots der Gattung », sorti « durch die überraschende Zufälligkeit ihrer Entstehung, durch das Kombinatorische des Gedankens und durch das Barocke des hingeworfenen Ausdrucks.... die besten sind « échappées » de vue ins Unendliche » (*Athenäums-Ffargm.* ed. cit. p. 47. Schlegel rende interiore il « salotto » settecentesco e continua a parlare senza rendersi conto delle conseguenze di questo gesto.

storia del fichtianesimo dello Schlegel; che, comunque, non gli è valso a buscare l'oriente della religione per l'occidente della filosofia se non per via di formule. Lo ammette, in sostanza, scrivendo a Novalis: « Ganz ohne Eingebung betrachtet, finde ich, dass Gegenstände übrig bleiben, die weder Philosophie noch Poesie behandeln kann Die beste Philosophie wird am geistlosesten und trockensten von ihm reden und ihn sacht aus ihren Grenzen schieben »⁸⁸. Pure Schlegel compie il suo tentativo sul piano della cultura, e su quello della poesia. Per il primo, nella recensione allo Schleiermacher scrive: « Der Verfasser hat es nun eben nicht konstruiert, dass die Religion ursprünglich und ewig eine eigentümliche Anlage der Menschheit und ein selbständiger Teil der Bildung sei. Vielleicht konnte er das auch nicht wollen. Aber durch die Bildung mit der er sie behandelt, hat er sie zur Mitbürgerin im Reiche der Bildung konstituiert »⁸⁹. La cultura ha insomma educata la religione ospitandola nel suo stesso processo. Sul piano della poesia lo Schlegel tenta un'analoga sortita: « Das Leben und die Kraft der Poesie besteht darin, dass sie aus sich herausgeht, ein Stück von der Religion losreisst, und dann in sich zurückgeht, indem sie es sich aneignet. Ebenso ist es auch mit der Philosophie »⁹⁰. Ma questa religione, portata nella cittadella della cultura o della poesia, è cavallo di Troia, pone presto la sua ipoteca su tutte le attività dello spirito che, senza di quella appaiono svuotate: « Daher darf es Dich auch nicht wundern, dass er — cioè Schleiermacher — diese anderen eingeborenen Eigenheiten des Menschen, die Poesie, die Philosophie oder Moral bisweilen ziemlich über und nicht mit der gehörigen Religiosität zu behandeln scheint: denn, wenn man ihnen erst den inneren Geist aussaugt, so ist das, was übrig bleibt, in der Tat von geringem Wert »⁹¹.

Questa specie di innesto della religione nella cultura ha fatto considerare a Kohlschmidt la religione dei primi romantici una specie di umanesimo più che cristianesimo, un nuovo contenuto entro la vecchia funzione della Bildung. Non a caso F. Schlegel considera le *Reden* « einen Roman », il romanzo

⁸⁸ Lett. citata del 2.XII.98.

⁸⁹ Cfr. — sempre in *Ideen* —: « Wer Religion hat, wird Poesie reden. Aber um sie zu suchen und zu entdecken, ist Philosophie das Werkzeug ».

⁹⁰ *Ideen* ed. cit. p. 88.

⁹¹ Recens. a Schleiermacher ed. cit. p. 172-73.

dell'educazione religiosa, un « Bildungsroman » rapsodico, anti-goethiano.

Dove Schlegel è quotidianamente fallito, Novalis è riuscito, senza guerra. Ha percorso lo stige della psicologia romantica, come un nottambulo che non vede gli ostacoli. Non ha lasciato cenere se non aurea. Ha aiutato lo stesso Schlegel a passare dalla poesia universale — per dirlo col Mittner⁹² — a quella dell'universo: fra le quali, in lui, non che contraddizione, non c'è stato nemmeno trapasso. Prima che Fichte e i mistici approfondissero la sua scoperta, pagata di persona, del mondo interiore con gli Inni alla notte, fino dall'alba anacreontica ravvigorita dal cielo ideale di Schiller delle sue poesie giovanili, l'idea di umanità e cosmo si sono in Novalis alimentate a vicenda. Lo stesso lungo attrito storico-teorico dei rapporti fra poesia antica e moderna da cui si erano accese — giusta l'analisi del Santoli⁹³ — quasi tutte le teorie dello Schlegel, si è in gran parte inserito, se non dissolto, nel problema della natura di cui l'antichità per Novalis, è solo un residuo, una parte: « Denn ist die Natur etwas anders als eine lebende Antike? Natur und Natureinsicht entstehen zugleich, wie Antike und Antikenkenntnis; denn man irrt sehr, wenn man glaubt, dass es Antiken gibt. Erst jetzt fängt die Antike an, zu entstehen. Sie wird unter den Augen und der Seele des Künstlers. Die Reste des Altertums sind nur die spezifischen Reize zur Bildung der Antike.»⁹⁴.

⁹² op. cit. p. 256.

⁹³ Introduz. ai *Frammenti* di F. Schlegel.

I *Geistliche Lieder* vanno intesi dunque come il tentativo più serio, se pur confuso e non del tutto consapevole, d'inserirsi in una tradizione, nel vocabolario di una comunità, con strumenti pratici di comunicazione « hic et nunc » (su cui insiste A. GUERNE in *Le romantisme allemand* 1949 p. 348); l'instabile gioco dei soggetti che svariano dall'« ich » al « du » al « wir » al « wer? » retorico, caro a Novalis, entro la ferma cornice metrica ne è un primo cenno stilistico. Il tentativo di stabilire una sintonia con una coralità ormai fittizia e negata in fondo dagli stessi romantici non poteva non fallire dando luogo al genere di preghiera (Cfr. le osservazioni di C. Bo sulle preghiere di Guardini in *Scandalo della Speranza*, Firenze 1957) o Inno spirituale « ibrido », moderno contesto di sottintesi individuali, più vivo, comunque, della restaurazione operata da R. A. SCHRÖDER coi suoi *Geistliche Lieder* e l'*Evangelio domenicale in rima* un secolo e mezzo dopo Novalis. L'analisi stilistica dei « *Geistliche Lieder* » impigliata, già con C. BUSSE (*Novalis' Lyrik* Oppel 1898 pp. 45 e segg.) nella antitesi inutile fra poesia individuale e « *Gedankenerlebnis* », per non contare le ancor più inutili tesi protestanti o cattoliche, è appena incominciata.

⁹⁴ *Fragm. aus dem Jahre 1798 n. 1221 ed. Seelig.*

Questo passo, dalla poesia universale a quella della natura, è comunque il più felice e il più grave compiuto dal primo romanticismo: giusta i timori di Lessing, *contrae*, in sostanza, i tempi di una visione universale, evapora il tempo nell'infinito e — sostituendo all'universalizzarsi faticoso della ragione quello rapido della poesia — lo sprofonda nella natura o nel poroso abisso dell'io. Medio evo ed evo futuro possono toccarsi per questa unanimità poetica. *Europa oder die Christenheit* è la testimonianza e il prezzo pagato a questa unanimità. Novalis sarebbe stupito di veder considerati gli aspetti politici, storici, sociologici di questa sua visione ognuno a sè, non solo perchè il suo romanizzato medioevo è spesso una fermentazione stilistica del suo romanzo privato ma per la melodia circolata che chiude, senza interruzioni, il profilo, storicamente assurdo, del suo medioevo. Il protestantesimo viene in fondo accusato da Novalis di avere intruso nella religione una scienza terrena assolutamente estranea, la filologia, o, piuttosto, la irritante interpretazione della lettera, « der Buchstabe ». Questa scissione fra la lettera e lo spirito del testo ostacolava infinitamente « dem heiligen Geiste die freie Belebung, Eindringung und Offenbarung »; il che costituiva un'offesa, per così dire, personale a Novalis, al suo gioco poetico, più che un'offesa alla competenza della chiesa cattolica, giacchè è evidente che la « freie Belebung », la « Eindringung » si riferiscono piuttosto al libero gioco di simbolizzazione poetica — quanto libero lo sappiamo da Novalis — che non all'interpretazione dogmatica della chiesa. Il rimprovero ai protestanti che scindono l'inscindibile, per cui « ist schon die Vertrocknung des heiligen Sinns, (si noti: Sinn, già volto a senso poetico, e infatti seguita:) der Kunstsinn leidet sympathetisch mit »⁹⁵, è il preciso rovescio dell'elogio ai ge-

⁹⁵ anche Mittner (op. cit. p. 272) rileva che *Europa* fu pubblicata da F. Schlegel solo nel 1826 e dimidiata della seconda parte che precisa il senso della prima senza opporglisi. Si confronti del resto il saggio di Novalis con l'*Europa* del 1802, la rivista malfondata da F. Schlegel a Parigi, dal passo rattrappito e cauto, « con le concilianti scarpe di feltro » — come scriveva il fratello, citato dallo Haym (op. cit. p. 720) — e, aggiungiamo noi, col mantello già quasi bruno, in cui Federico si proponeva di essere « il meno polemico possibile », ordinando al fratello: niente contro il « governo », niente attacchi letterari contro Goethe e Fichte, niente nemmeno contro Iffland e Kotzebue; un'Europa a suo modo tipica, impaurita di se stessa, avviata al congresso di Vienna. Il tentativo di K. A. HORST (nel suo libro *Ich und Gnade, eine Studie über F. Schlegels Bekehrung*, Freiburg 1951) per dimostrare una « fast

suiti ipostatizzati come modello di ogni umana società, anche « delle società segrete, germe ancora acerbo ma certo storicamente notevole »⁹⁶. Per essi « alle Zauber des katholischen Glaubens wurden kräftiger, die Schätze der Wissenschaften flossen in die Zelle zurück »⁹⁷. Ora, a parte lo « Zauber » che è la

puritanische Konsequenz » della « Sinnlichkeit » della *Lucinde* fino allo Schlegel tardo, non pare del tutto persuasivo. E' strano, per esempio, che la « Opfer-Idee » verso una « Religiöse Wandlung » (p. 13 segg.) insita, secondo Horst, nel romanzo, abbia in sostanza impedito la stesura della seconda parte. L'ediz. critica in corso, delle opere di F. Schlegel, è un'occasione utile per rivedere i rapporti fra le due epoche della sua vita. Circa i rapporti fra Novalis e i romantici convertiti, decisivo è lo studio *Novalis und die Konvertiten* di B. von WIESE (in « Romantik Forschungen » 1928) che considera il suo cattolicesimo un cristianesimo « applicato » in quanto simbologia di una ricostituita comunità universale — « angewandtes, lebendigewordenes Christentum » dice appunto Novalis —, quasi suo schema provvisorio; von Wiese distingue, pur senza negarne i rapporti, la conversione di Zacharias Werner come segno di « vita naufragata » dalla solitaria esperienza novalisiana e detrae tutte le conversioni romantiche dal conto di Novalis (p. 227), il cui merito più alto e più alta sofferenza sono costituiti dal suo solitario insistere e resistere nell'antitesi fra le religioni storiche e la sua religione interiore; ma, vorremo aggiungere, senza nulla di drammatico e quasi senza accorgersene.

⁹⁶ E' ben vero che Novalis dichiara che i caratteri della religione cattolica (ma a rileggerli rivelano il palinsesto personale di Novalis: *Allgegenwart im Leben, Liebe zur Kunst* ecc.) la rendono « als echte Religion unverkennbar und enthalten die Grundzüge seiner Verfassung »; ma Novalis si riferisce a un medioevo non solo storicamente assurdo ma per lui stesso superato, anzi « purificato » attraverso i tempi: singolare cattolicesimo la cui « zufällige Form », il suo aspetto casuale « è praticamente annientato e il vecchio papato giace nella tomba e Roma è diventata per la seconda volta una rovina » mentre « un'intima unione con le altre due forme del cristianesimo renderà felice per sempre questa terra ». Difatti Novalis pone l'anima del pio lettore dinanzi a tre cibi, a tre possibilità cristiane: « il cristianesimo ha un triplice aspetto: il primo come elemento generatore di religioni, come gioia per qualunque religione; il secondo come elemento di mediazione, quale fede nella capacità che ogni aspetto terrestre possa essere pane e vino della vita eterna; un terzo come fede in Cristo, nella sua Madre e nei suoi santi » e conclude: « scegliete quello che volete, sceglietele tutt'e tre, è lo stesso, diverrete ugualmente cristiani e membri di un'unica, eterna ineffabile comunità ». In fondo sono tre varianti della sua poetica. La sua perfettissima buona fede ha impedito a Novalis di vedere il chiaroscuro di contraddizioni addensate, fra i due secoli, in questa pagina. Inutile chiedergli come conciliare la deistica « gioia per qualunque religione », il misticismo panestetico sancito dal VII dei *Geistliche Lieder*, col cattolicesimo se non chiudendo gli occhi, ci si permetta il bisticcio, in una visione poetica e illuminata.

⁹⁷ Nel quinto Inno alla notte Novalis descrive l'epoca alessandrina, orfana degli antichi dei, come un illuminismo avanti lettera. Agli « unkindlichen wachsenden Menschen » dell'inno corrisponde il popolo che « so früh reif und der seligen

firma personale di Novalis nel « katholischer Glauben », è certo che la « Zelle », più che la dottrina cattolica, è la matrice dello spirito poetico. I gesuiti risaldano in sostanza, per Novalis, la frattura fra lettera e spirito, fra scienza e religione, giusto quello che Novalis si proponeva di fare con la sua nuova bibbia « den Weg zur echten Praxis, dem wahrhaften Reunionsprozess zu bahnen »; immettono nuovo sangue religioso, cioè poetico, per tutte le membra dell'universo. Quando Novalis accenna all'ordine dei gesuiti — già operosi in occidente e in oriente — che forse si allargherà « mit neuer Gewalt einst über seine alte Heimat, vielleicht unter anderm Namen », sotto altro nome, pensa forse (e la presenza di un altro topos personale come « alte Heimat » conforta a credere che l'illazione non sia arbitraria), cosciente o no, alla funzione del suo sodalizio, alla sua iniziativa politico-letteraria di cui scrive allo Schlegel a fine dicembre: « die Errichtung eines literarischen, republikanischen Ordens, der durchaus merkantilisch-politisch ist, einer echten kosmopolitischen Loge »⁹⁸.

Unschuld der Jugend trotzig fremd geworden war » di *Europa*; alla natura « einsam und leblos » da cui erano scomparsi gli dei dell'inno, corrisponde nello stesso saggio lo sforzo « jede Spur der Heiligen zu vertilgen »; alla concezione aritmetica della natura (« mit eisernen Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Mass ») corrisponde « l'ubbidienza matematica » della luce nel saggio. Nell'inno era scomparsa la « allverschwisternde Himmelsgenossin, die Phantasie »; nel saggio si è ormai bandito « alles Wunderbare und Geheimnisvolle ». Col cristianesimo ricompare nell'inno l'aggettivo « unendlich », aureola costante di grazia poetica: « unendliche Frucht » che era già valso nella religione pagana, quando « unendlich war die Erde »; e nel saggio la natura resta pure « unendlich ». La palingenesi religiosa è, in tutti e due i casi, palingenesi poetica.

⁹⁸ Il concetto di « restaurazione creatrice » con cui Hofmannsthal chiude la sua prosa intitolata, appunto, *Europa* (del 1925)) è l'eco ultima, disincantata della fervida illusione restauratrice di Novalis: « Unsere Epoche ist die Epoche der Wiederherstellung, obwohl der Ausdruck der Schwäche nie so ohne Scham und der Wille zur Desintegration nie so ungezügelt war.... ich sehe den Begriff der schöpferischen Restauration ». Il « Traumwelt als Spiegelung des österreichischen Schicksals », come E. R. CURTIUS chiama l'*Austria felix* (nella prosa « George und Hofmannsthal » contenuta nella raccolta di H. A. FLECHTNER *H. v. H.*, Wien 1949 p. 310), ci richiama ovviamente all'Europa felice del medioevo di Novalis; non per il sangue diverso che l'anima — arterioso e mistico quello di Novalis, venoso e culturale, davvero e solo culturale, quello di Hofmannsthal —, ma per essere l'uno e l'altra una ennesima proiezione metastorica di una « patria » poetica del mondo: come quella che nei *Blätter für die Kunst* aveva spinto George a cercare nel sud il « compimento », secondo l'antica norma, del sacro romano impero e R. Borchardt a celebrare il Kaiser nel 1908 come « oggetto di mito e di alta poesia » (Si veda: R. Bor-

A questo piano, tutto teso al futuro, aveva in realtà lavorato, più o meno, tutto il sottobosco del secolo XVIII aborrito da Novalis: dai movimenti swedenborghiani, da quello di Kopenhagen alle «Maisons des illuminés» di Avignone, al martinismo, al congresso di Wilhelmsbad del luglio 1782 dove, su invito del fabbricante e libero muratore Jean Willermoz convennero, se pur con scarsi sviluppi, 35 delegati delle sette mistico-sensiste e teofisiche d'Europa⁹⁹. Gli adepti dello sparso sacerdozio culturale, di cui parla invece lo Schleiermacher, si trovano idealmente già oltre quelli dell'« Ordine » vagheggiato da Novalis: sia perchè costituiscono, più che un ordine preciso, quasi l'oro sparso nella sabbia della cultura e della società, capaci d'insegnare la religione — come prima la cultura — al popolo, sia perchè questa « religione della cultura » o piuttosto cultura della religione vede compromessa la sua spinta alla manifestazione e alla mediazione — proprie della cultura reale e dello stesso ideale poetico di Novalis — dal fatto che l'ideale ultimo dello Schleiermacher è un eliso di persone contemplanti, persuase e silenziose in cui l'azione e la parola sono superflue: fase estrema e specchiante della « Heiterkeit » novalisiana, più « pura » di quella; navigazione nel quotidiano senza più nemmeno la vela dell'espressione o i remi dell'azione; senza scambiare per religiosa, terra promessa, i profili, le coste aspre o comode dell'etica¹⁰⁰ o le nuvole, soavi o minacciose, della metafisica; orien-

hardt e la restaurazione creatrice, Catania 1960 p. 72). E' inutile insistere sulla temibile parentela fra restaurazioni poetiche e restaurazioni politiche; sui rapporti fra ideologia e poesia si legga il confuso elogio di Hofmannsthal al *Discorso della siepe* (Prosa III) di D'Annunzio, più tardi amaramente smentita. Hofmannsthal aveva ospitato alcuni frammenti di Novalis nelle « Neue deutsche Beiträge » del 1922, concepiti come ripresa dei « Blätter für die Kunst » e come contributo dello spirito tedesco alla « restaurazione di uno stile » di una « Gestalt » europea (Introd. ai « Beiträge » p. 5).

⁹⁹ Cfr. F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit* Tübingen 1947.

¹⁰⁰ E' nota la scissione del « sommo bene », dall'etica, operata su Kant dallo Schleiermacher nella prima *Rede*, sicchè l'atto religioso si riduce alla captazione dell'infinito in figurazioni sensibili. Di qui il nuovo mito di Prometeo che nello Schleiermacher ruba, invece del fuoco, l'infinito (Cfr. *Discorsi* trad. Durante p. 37) mentre lo Schlegel copre di sarcasmi il vecchio Prometeo che ha scoperto il lavoro, l'educazione e l'Aufklärung, ha messo cento smanie addosso agli uomini, compresa quella di avere un carattere e di scrutarselo a vicenda (cfr. *Lucinde Idylle über den Müsiggang*).

tati solo sulla compagnia costante di un riflesso d'infinito. Ovvio che l'aura religiosa, così rarefatta, è aura di poesia, se pur sigillata, « pietas » dell'ineffabile, « passività quasi infantile » (Mittner), « Frömmigkeit » — dice lo Haym che comunque ne esclude lo Schlegel — che era « almeno un'analogia dell'educazione estetica »¹⁰¹. Mittner la chiama « religione della Bildung », meglio « metamorfosi della Bildung goethiana »¹⁰²; ma forse la Bildung goethiana ha servito, più che da punto di partenza, da catalizzatore nel problema del trapasso o fusione di filosofia, scienza, poesia, religione. Le posizioni di partenza, a guardare meglio il vocabolario di F. Schlegel e dello stesso Novalis, sono più acerbe e settecentesche e l'ideale di Bildung goethiana è già a priori sostituito dalla tensione fichtiana.

Queste definizioni sono comunque accettabili solo se nella parola « Bildung » si registri la sua, appunto, « metamorfosi », rarefazione, per non dire tradimento: cioè tutta l'esperienza sensibile, erotica, non solo della *Lucinde* e della sua difesa fatta dallo Schleiermacher¹⁰³; se cioè ci facciamo soccorrere — per questo trapasso da un tempo di cultura coscientemente satura di « Witterung » poetica e di teso sopore di molte pagine delle *Reden* a un tempo « religioso » — da quanto Kassner indica per Rousseau: « La cosa più importante nella figura di Rousseau mi sembra il fatto che egli ponga la sensazione al di sopra della fede o che in lui la fede — o comunque debba esser chiamata — derivi dalla sensazione »¹⁰⁴, a cui pare faccia eco un frammento notissimo di Novalis: « Alle absolute Empfindung ist religiös »¹⁰⁵. Ma proprio questa metamorfosi, la labilità stessa di peso specifico delle definizioni romantiche, l'inflazione dello stesso termine « infinito » che rischia di divenire un termine,

¹⁰¹ Op. cit. p. 421.

¹⁰² Op. cit. p. 257.

¹⁰³ In particolare la sesta in cui è riproposta, per l'ennesima volta, la fusione dell'amore sensuale con quello celeste: « L'unico piacere e godimento, l'unione dei corpi e della vita, tutto deve rinnovarsi e non più come opera singola di una deità potente, ma in tutt'uno col sentimento più profondo e più santo, con la fusione e l'unione della metà dell'umanità in un insieme mistico » (SCHLEIERMACHER, *Lettere intime della Lucinde* a cura di G. V. AMORETTI, Bari 1928 p. 88).

¹⁰⁴ Op. cit. p. 158. La rigorosa, necessaria distinzione operata da Kassner fra « Einbildungskraft » e sogno (p. 129) e in nuce nello stesso Novalis.

¹⁰⁵ *Neue Fragm.* 138.

se non tautologico, ornamentale, un oggetto indispensabile nel salotto dell'anima, richimano l'esigenza — di cui questi pochi confronti volevano essere cenno più che contributo — di un'analisi stilistica rallentata, appunto opposta al gioco dell'antitesi illuminismo-romanticismo, razionalismo-irrazionalismo, nelle due direzioni; frapposta a quello pur necessario delle ambivalenze e maldisposta a quello dei « motivi », giacchè « Alle Materialien borgt der Dichter, bis auf die Bilder »¹⁰⁶. Per questo problema storico non sarà ozioso incominciare, per Novalis, dalle stesse poesie giovanili.

Resterebbero — anche a parte il problema storico-critico — quelli che, alla luce di due diverse concezioni del mondo, cristiana e marxista, sono apparsi — a un vero nihilista non parrebbero tali — e a ragione, due nihilismi. È certo che, allora, quello di Novalis appare, per tutti, forse il più pericoloso. Il senso del « repubblicanesimo » intellettuale, della storia e della critica, la sua stessa per quanto albagiosa ma inesausta misura umana più che cosmica, rendono il « nihilismo » di F. Schlegel se non altro comprensibile, discutibile: anche quando, con le ossa rotte dell'anima, si è fatto, per così dire, ingessare dogmaticamente. Invece l'inconscia e totale carica poetica conduce Novalis ad eccettare, a « variare » rapsodicamente magari anche la guerra, lo stupro, la malattia¹⁰⁷, non certo per amore decadente o morboso ma per generosa smania di romantizzare o « moralizzare » l'universo: più pericoloso, quindi, non in sè e non tanto per una « disponibilità » confessionale bensì storica molto più dubitosa: come la storia stessa, senza pensare a Novalis, ha dimostrato e dimostra.

Anche i nihilismi vanno comunque pur decifrati. D'altra parte, non voler leggere al buio del nihilismo è peggio che chiudere gli occhi alla luce della storia.

(continua)

MARIANELLO MARIANELLI

¹⁰⁶ *Brouillon* n. 1250.

¹⁰⁷ Cfr. Lupi, op. cit. p. 59.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

PIERRE DE RONSARD E LOUISE LABÉ

1. *Pierre de Ronsard e la tradizione.*

Scriveva il Trompeo: « Un giovane filologo piemontese, Franco Simone, che ha l'abito della riflessione critica e s'è fatto conoscere nel mondo universitario per buoni studi ronsardiani ¹, ha sottolineato forse fin troppo *le sopravvivenze medievali nel poeta* » ². Questo giudizio ha la data del 1943. A quasi vent'anni di distanza esso rimane valido, ma viene a cadere quel dubitativo « fin troppo ». In quanto alla nuova sottolineatura circa « le sopravvivenze medievali nel poeta », questa vuole oggi essere anche nostra. La « novità » d'ogni autore emerge infatti solo in rapporto con la tradizione e nella misura di « tradizione » ch'egli ha saputo appropriarsi, assimilare e far fruttificare nella propria opera.

...Amour n'est rien qu'une fumée,
Qui par l'air en vent se répent:
Tousjours d'aymer on se repent.
Fuyez les banquetz et les dances,
Les cheines d'or, les grands bombances,
Les bagues et les grands atours... ³

L'età di Villon e di Jean Castel non sembra lontana da questi versi: ma qual'è il poeta che li ha scritti? Ebbene, l'autore di questi versi è Ronsard, anche se si pensa al Quattrocento, nel leggerli, più che non al Cinquecento o, tanto meno, al poeta degli *Amours*. La verità è che il Ronsard ha ascoltato, profondamente ascoltato, la voce della tradizione.

¹ PIERRE DE RONSARD, *Les Amours*, a cura di F. SIMONE, Milano, I. E. I., 1947, coll. « L'arco di Ulisse »; ma già nel 1942 era apparso lo studio: *L'avviamento poetico di P. de R., 1540-1545*, Firenze, Istituto Naz. di Studi sul Rinascimento, 1942. Tali ricerche hanno una riconferma, a vent'anni di distanza nel nuovo importante contributo del Simone, *Il Rinascimento Francese*, Torino, S.E.I., 1961.

² P. P. TROMPEO, *La pantofola di vetro*, Note di varia letteratura, Napoli, E.S.I., 1952, coll. di Saggi diretta da G. MACCHIA, *Ronsard in giardino* (1943), p. 20.

³ P. DE RONSARD, *Oeuvres complètes*, éd. crit. par P. Laumonier, Paris, Didier, 1928, coll. « Soc. des textes franç. mod. », t. V, *Livret de folastries*, III, p. 26.

En oeuvre de luxure,
 En peché et ordure
 Fut ton commencement;
 En toutes vanitez
 Plaines d'adversitez
 Est ton gouvernement:
 En travaux moult divers,
 En pourriture a vers
 Sera ton finiment.

Considerant tes choses,
 Voy ta fragilité.
 Les princes et les roys
 Grans pompes, grans arroys
 Tiennent en leur vivans;
 Mais, quant Dieu les appelle,
 On les traicte a la pelle
 Comme un povre servant.
 En pou d'heures les roses
 Ont perdu leur beauté ⁴.

La morte delle rose ci può ricordare Ronsard, ma queste strofe, s'intende, non sono sue, bensì di Guillaume Alexis (1425-1486), anche se la meditazione dell'umana vanità non è più medievalmente dura, arcigna o sdegnosa dell'umano, bensì in questi versi che hanno la data del 1486, dimessa e intenerita.

L'homme vient comme fleur
 Et s'enfuit comment ombre.
 Toute estat de plaisance,
 Toute vaine esperance,
 Toute humaine puissance
 Qui tant veult seignorer,
 Tout orgueil plein d'oultrance,
 Tout desir de vengeance
 Ont tost tourné leur chance
 Quant se vient a mourir.
 Après le ris vient pleur,
 Après soulas encumbre ⁵.

⁴ GUILLAUME ALECIS (sic), *En œuvre de luxure*, in *Dialogue du crucifix et du pèlerin*. Cfr. M. ROQUES, « Romania », LII (1927), p. 581, e lo studio su GUILLAUME ALEXIS di L. CONS, *L'auteur de la Farce de Pathelin*, Princeton, Princeton University Press; Paris, P.U.F., 1926, « Elliott Monographs », partie II^{me}.

⁵ M. ROQUES, *art. cit.*, p. 581.

In questa pagina il Quattrocento si ritrova, ad un tempo, biblico in certo pessimismo ancora ben medievale, e virgiliano nella malinconia che già ispirò, nella sua Cantica seconda, Dante, il maggiore allievo che il Medioevo diede a Virgilio; il Petrarca ne seguirà le orme. Eppure tuttocìò è proprio e solo del Quattrocento francese, fermi restando i legami della Francia col Due-Trecento italiani più che non con lo stesso secolo in Italia; francese e quattrocentesco è considerare insieme, in uno stesso sguardo, « les princes et les roys... [et] les roses », l'uomo, il fiore e l'ombra, il potente che muore e « ung povre servant », il peccato e la gloria e la passione nel loro dissolversi e nel loro ricordo. E la presenza del dolore nel travaglio dell'esistenza umana sembra attenui ogni rampogna: « en toutes vanitez / plaines d'adversitez / est ton gouvernement », l'uomo amministra il tempo dei propri giorni in vanità e in pena; e più triste è la sua fine. La poesia del Ronsard fiorisce su quest'antica e recente pianta, e muove, anche per contraddirlo, da questo meditare pieno di dolente partecipazione, da queste rime e sospiri d'elegia.

Le fonti di questo pensiero restano medievali. Significativo è il trovare anche fra le opere dell'Alexis un *Passetemps de tout homme et de toute femme*, del 1480, poetica ripresa di quel classico del Medioevo che resta il *De miseria humane conditionis sive de contemptu mundi*⁶. Interessante sarebbe qui un raffronto con la ripresa fattane, in prosa e in versi, da Eustache Deschamps nel suo *Double lay de la fragilité humaine* quasi un secolo prima⁷. Anche Alexis si rifà quindi, attraverso Lotario, al meditare di Giobbe:

Tout homme nud sur terre vient,
Puis a la terre nud revient⁸.

E sempre nel vasto poema del 1480, come nella più breve poesia so-

⁶ LOTHARI CARD. *De miseria humane conditionis sive de contemptu mundi*, edidit M. MACCARRONE, Lugano, Thesaurus Mundi, 1955 (ediz. crit. del testo già noto attraverso il Migne, *Patr. lat.*, t. CCXVII, col. 704).

⁷ EUSTACHE DESCHAMPS, *Double lay de la fragilité humaine*, in *Oeuvres complètes*, par QUEUX DE SAINT-HILAIRE et G. RAYNAUD, Paris, Firmin-Didot, 1878-1903, « Soc. des anciens textes franç. », vol. II, pp. 237-305; GUILLAUME ALEXIS, *Passetemps de tout homme et de toute femme*, in *OEUVRES POÉTIQUES*, par A. PIAGET et E. PICOT, Paris, Didot, 1896-1908, vol. II, pp. 71-291; cfr. qui, nell'introduz., notizia sulle traduz. francesi, italiane e inglesi del XVI e XVII sec. del *De Contemptu mundi* di Lotario (poi papa Innocenzo III), pp. 74-100.

⁸ G. ALEXIS, *op. cit.*, vol. II, p. 120, VI [Caput VIII. *De nuditate hominis*].

pra citata, egli ha ripreso nel suo verso le immagini del fiore e dell'ombra di biblica e classica tradizione:

La vie d'homme est brief et plaine
De moult de meschief et de plour,
Qui se passe comme une flour
Et comme umbre n'arreste point ⁹.

Il tono della versificazione era qui, rispetto alla poesia *En oeuvre de luxure*, più discorsivo e narrativo: prova ne sia anche, nel poema, lo sviluppo d'un « exemplum » riassunto da Lotario in due parole e sviluppato dall'Alexis in ben 62 versi, « l'asne de Balaam » ¹⁰. Ma lasciamo l'Alexis: interessava a noi solo per documentare una fonte del malinconico meditare dei poeti di Francia, la fortuna cioè e il persistere dei temi del *De miseria humane conditionis*, il loro giungere sino a Ronsard anche al di fuori delle sue numerose edizioni, 15 nel solo Quattrocento. Nei versi che di questo poeta già abbiamo citato è fatta menzione di « cheines d'or, ...grands bombances, ...bagues et les grands atours ». Il vocabolo « bombance » può avere, anche in Ronsard, vari significati, ma qui non indica certo « débauche » o, come oggi, « grande chère, ripaille », bensì « étalage de richesse, somptuosité excessive dans le vêtement »; il vocabolo « bombance » riprende insomma, in questo caso, anche per il Ronsard, una preoccupazione medievale per il troppo lusso dell'abbigliamento, particolarmente femminile, preoccupazione a cui aveva fatto eco, nell'opera citata, già lo stesso Alexis, elencandoci:

Robbes, cottes, bagues, fourreures,
Larges manches, riches doubleures,
Chesnes, cineaulx, boutons et boucles... ¹¹.

E, per finire, sempre in Alexis leggiamo l'avvertimento: « fui pompes et bombans », dove queste parole significano, quasi sinonimi, l'ostentazione della vita condotta nel fasto e nelle ricchezze. Rimane da sottolineare, di nuovo, come tale meditazione, nel volgere di poche generazioni, si faccia sempre più attenta, interessata e aderente alla realtà che

⁹ *Ivi*, vv. 330-33, p. 122, VIII [Caput X. *De incommodis senectutis et brevitate vitae hominis*].

¹⁰ *Ivi*, vv. 1918-86 pp. 176-178, IX, [Caput IX. *Exempla contra cupiditatem*]

¹¹ *Ivi*, vv. 4265-67, p. 254, XXXV [Caput XXXVIII. *Contra superfluum ornatum*].

sembra disdegnare, e come al disprezzo succeda quasi un vagheggiamento, sia pur vano o mesto. L'animo dei tempi va mutando.

Ascoltiamo ora un'altra grande voce poetica del Quattrocento, quella d'Olivier de La Marche (1425-1502), che invita anch'egli a meditare, a « specchiarsi » come allora si diceva, venendo la parola « miroir » o « mirouer » a indicare la meditazione stessa: meditazione della fuga del tempo, della vanità delle cose, della fine d'ogni bellezza ed umana realtà. Ed è anche grazie a questa ricca tradizione medievale e quattrocentesca che il Ronsard « giunge così — come bene ha detto il Simone — di fronte alla sua più profonda e personale scoperta: l'inesorabile fuga del tempo »¹² e che la morte « lo rende pensoso non per quello che promette, ma per quanto abbandona »¹³. Quest'aspetto ronsardiano che qualcuno potrebbe, anche a ragione, chiamare umanistico o rinascimentale non viene al poeta tanto dal Rinascimento italiano quanto dalla francese « renovatio » o « renaissance » quattrocentesca, a torto negletta, tradita o ignorata.

Il Simone ce ne offre un illustre esempio nel testo della riduzione in prosa francese che diede, nel 1514, dei *Trionfi* del Petrarca, Georges de La Forge, allontanandosi sia dal testo del petrarchesco *Trionfo della Morte* che dal suo commento italiano, dovuto a Bernardo Illicino. Scriveva il La Forge, ricollegandosi al meditare francese dei vari « specchi » in prosa e in versi, già cari al Quattrocento: « Oú sont maintenant les richesses, ou sont les bombans, pompes et honneurs? Oú sont les conviz et banquetz, ou sont les jeux, dances, instrumens et joyeux chantz? Oú sont les gemmes et pierres precieuses? ...ou sont les couleurs et draps de pourpre d'or et d'argent? Oú sont les diversitez et nouvelletez d'habillemens controuvez? Oú sont les boucquetz et chapeaulx de roses et odorantes fleurs? Helas! Mais ou sont ne en quel point devenuz tous ceulx et celles qui en toutes belles choses ont prins usaige, amusement et total plaisir... Telz ressemblent la belle rose, laquelle est au matin belle, fresche et entiere, et au soir est fancee et deffoulee par terre et n'y treuve plus que le bouton tout ternity »¹⁴.

E nel suo « trionfo », o meglio *parement et triumphe* delle dame

¹² P. DE RONSARD, *Les Amours*, a cura di F. SIMONE, ed. cit., p. XXX.

¹³ *Ivi*, p. XXXI.

¹⁴ F. SIMONE, *Per una nuova valutazione del Quattrocento francese*, « Studi Francesi », I (1957), pp. 5-25 e III (1957), pp. 353-74, e *Il Rinascimento Francese*, op. cit., p. 201, dov'è commentato e riportato intero il passo da noi parzialmente citato.

del Quattrocento, scriveva Olivier de La Marche, rivolgendosi alle medesime:

[Ces] doux regards, [ces] yeulx faiz pour plaisance,
 Pensez y bien, ilz perdront leur clarté;
 Nez et sourcilz, la bouche d'eloquence,
 Si pourriront, et sera desplaisance
 Mesmes a celluy qui vous ayme en cherté!...
 Toutes vives perdrés vostre beaulté.
 ...Col et forcelle qui est blanche et pollie,
 [Ces] mains, [ces] bras qui font les accolées,
 Mesmes la langue quoy qu'elle beaulx motz die,
 [Ce] noble cueur ou chascun estudie,
 Pour le gagner, en faitz ou en pensee,
 [Ce] tresbeau corps dont dames sont loueez,
 Tout pourrira...¹⁵.

Il Medioevo aveva considerato il corpo « ordure » (o soltanto « ordure » o soprattutto « ordure »); il secolo di Villon, il Quattrocento francese, lo considerava invece, per la bellezza di cui è rivestito e per il diletto che da esso viene, come dice il *Testament* villoniano parlando della grazia del corpo femminile, « [si] tendre, poly, souef, si precieux... »¹⁶. E La Marche aggiunge: « comme divin ».

...la beaulté ne peult gueres durer.
 Comme la rose, en may, fresche et vermeille
 A en ung jour sa grant frescheur passee,
 Ceste beaulté qu'on dit la nonpareille,
 Pour une fievre qui vous point et travaille,
 Las! pensez bien qu'elle est tantost changee...
 Le noble corps la Mort le met a fin
 Que l'on jugeoit ainsi comme divin!¹⁷.

La attenta, aggraziata e insieme patetica descrizione della bellezza della donna, vagheggiata più nel ricordo che nella realtà, e l'immagine della rosa, del suo fiorire e passare, ci riportano con quel « divin », detto del femminile corpo, alla poesia del Ronsard. Tanto più si misura la « novità » e originalità ronsardiana quanto più si studiano, nella loro diversa tonalità, questi temi della poesia francese prima del Ronsard. Il respiro metafisico che ci pare talora d'avvertire nel lirismo amoroso

¹⁵ OLIVIER DE LA MARCHE, *Parement et triumphe des dames*, Paris, Bibl. nat., fr. 25431 ed ediz. gotica Bibl. nat., Réserve Ye 171.

¹⁶ *Test.*, vv. 325-26.

¹⁷ OLIVIER DE LA MARCHE, *ediz. cit.*, fol. L³.

del poeta Ronsard¹⁸ non si spiega solo con un raffronto testuale fra lui e Ausone de Bordeaux o citando il « Puella molli delicatior rosa... » di Gioviano Pontano¹⁹ (1426-1503). La meditazione medievale e quattrocentesca continua, sia pure attraverso una variazione e, spesso, un'autentica « avversione », nella poesia ronsardiana.

Qualcuno può obiettare che, in fondo, si tratta di temi d'ogni tempo e paese: ma allora perchè cercarli tanto lontano e non ristudiarli più vicini alla terra e all'età del poeta? Perchè trascurare la tradizione quattrocento-cinquecentesca a lui più prossima indicata dal Simone? A questa si rifà il Ronsard e con questa combatte quando scrive i versi all'inizio citati: meditazione da lui avversata e messa sull'odiosa bocca d'una « vecchia ». Anche noi qui, se vogliamo, possiamo rifarci al tema della Vetula, già attribuita ad Ovidio²⁰, ma non possiamo dimenticare che quel tema passa attraverso una tradizione medievale, quattrocentesca e francese, che comprende il *Roman de la Rose* e la sua fortuna letteraria, il *Testament* villoniano e la poco studiata costellazione dei poeti che fanno ricca e varia l'età di Villon, da Jean Castel a Guillaume Alexis, da George Chastellain a Olivier de La Marche. Alla villoniana vecchia, la « belle et bonne da jadis... », l'armaiola o « heaulmiere »²¹, succede così la ronsardiana vecchia Catin, la « bonne dame », anch'essa « miroir », ma con altro ironico significato, detta dal Ronsard « miroer de tout bien ».

La moralità del Villon era un compianto accorato della grazia della donna, era un compianto ora indulgente, ora sfacciato, delle debolezze della carne, quasi un invito (ma in chiave ironica e malinconica) ad un oraziano e goliardico « carpe diem »; la moralità del Ronsard è una denuncia cinquecentesca dell'ipocrisia religiosa, poichè chi invita seco l'amica del poeta a « far penitenza », è una vecchia « fille de joie » che l'esistenza ha estromesso dai mondani poteri d'un tempo. La denuncia dell'ipocrisia religiosa è però legata anch'essa alla tradizione già ve-

¹⁸ P. DE RONSARD, *Les Amours*, ediz. cit., p. XXXV.

¹⁹ Ausone de Bordeaux, poeta lat. (310-395 c.), autore dell'idillio *Rosae* che secondo il LAUMONIER, ediz. cit., t. V, p. 197, sarebbe la fonte principale dell'odicina del RONSARD, *A Cassandre*; G. PONTANO, *Amores*, lib. I, *Ad Fanniam*. Cfr. anche H. GUY, « Mignonne, allons voir si la rose », *réflexions sur un lieu commun*, Bordeaux, 1902, p. 13.

²⁰ *La vieille ou les dernières amours d'Ovide*, dov'è la traduz. della *Vetula* attribuita ad Ovidio, fatta da JEAN LEFÈVRE, éd. Cocheris (Paris, 1861); cfr. Ovidio, *Amores*, lib. I, eleg. VIII, ed E. LANGLOIS, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, Thorin, 1890, pp. 123-24.

²¹ *Test.*, vv. 453-62.

duta, medievale, del *Roman de la Rose*²² e del moralismo quattrocentesco²³. Ciò non toglie però, anzi accentua l'originalità del Ronsard, per il quale l'immagine veduta della « rose » ammonisce a far tesoro del tempo. Ritorna, ma senza più spavaldo accento, il « *Gaudeamus igitur iuvenes dum sumus* », che giunge al Ronsard ricco d'una meditazione di tante generazioni:

Las! et en moins d'une journée
Le printemps d'un homme périt.
Ne vis-tu pas hier Brinon
Parlant et faisant bonne chère,
Qui las! aujourd'hui n'est sinon
Qu'un peu de poudre en une bière,
Qui de lui n'a rien que le nom? ²⁴.

Rinnovate immagini (« le printemps d'un homme ») e novità di rime (« bonne chère - bière, Brinon - *sinon* - nom »), e ancora l'applicazione del tema a un uomo di carne ed ossa fino a ieri incontrato, fanno l'originalità del Ronsard, anche se è qui più facile vedere i già accennati legami a una tradizione classica e medievale, e leggere, ad esempio, subito dopo:

Nul ne dérobe son trépas,
Charon serre tout en sa nasse,
Rois et pauvres tombent là bas...

Così scrive il poeta nel 1555 in quest'odicina, *La rose*, ch'è anche una « imitazione » da Anacreonte. Più personale, più originale il Ronsard riesce là dove tutti questi elementi trovano più alta fusione: il tema della fuga del tempo, della bellezza che sfiorisce, della morte che rapisce anche i poeti coronati dalla gloria, dell'invito a cogliere, senza attendere il domani, « les roses de la vie »²⁵. E se anche accadrà al Ronsard, e ancora al suo secolo ed ai secoli venturi, di rinnovare questo poetico meditare aggiungendo nuove fronde letterarie ai « trionfi » della Morte, suo rimarrà il patetico richiamo ad Hélène, perchè valorizzi il

²² D. NISARD, *Histoire de la litt franç.*, Paris, Didot, 1844-61, vol. I, *Tartuffe*; cfr. il personaggio di Papelardie in GUILLAUME DE LORRIS e di Faux-Semblanz in JEAN DE MEUNG.

²³ G. A. BRUNELLI, *L'« amoureux hypocrite »*, « Studi Francesi », III (1957), pp. 430-32.

²⁴ P. DE RONSARD, *Continuation des Amours, La Rose*.

²⁵ ID., *Les Amours*, Livre II, *Sonnets pour Hélène*.

tempo mortale della sua gioventù nella gioia e nell'amore per il poeta: un giorno, egli dice, « vous serez bien vieille... »:

Vous serez au foyer une vieille accroupie,
Regrettant mon amour et vostre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez dès aujourd'huy les roses de la vie.

In quel rimpianto, in quel « regrettant », giunge a poetica maturazione la stagione di poesia di cui parlavamo, una tradizione francese e mediterranea, medievale e quattrocentesca, classica e biblica: « regrettant mon amour et vostre fier dédain » è appassionato verso tutto ronsardiano, ma non deve farci isolare il verso o il poeta. Ronsard respira bene nel suo secolo e nella sua tradizione ed è in questo respiro il vigore d'ogni sua battaglia, della sua poesia e della sua stessa personalità.

2. Louise Labé e l'« Ubi sunt? ».

Scrivono il Simone¹ che, se c'è chi ha studiato la persistenza poetica della meditazione dell'« Ubi sunt? » attraverso i testi medievali fino al Villon², « esiste un non meno sicuro sviluppo del tema da Villon alla fine del secolo XVI che attende di essere diligentemente illustrato »³.

In questo sviluppo cinquecentesco e rinascimentale del tema ci sembra che un'ennesima variazione sia da cogliere nella *Élégie* I della Labé, che ne ha fatto un motivo non dei Trionfi della Morte o del Tempo, ma del Trionfo d'Amore.

La « contaminatio » potrebbe sfuggire solo a chi volesse arbitrariamente isolare qualche verso dall'« exemplum » che l'elegia ha attinto dalla storia delle « neuf Preuses »⁴, le nove eroine, il cui medievale ed illustre catalogo è un po' più vario di quello dei « neuf Preux », i nove prodi, anch'essi trascelti dalle storie bibliche e pagane e moderne.

La Labé si chiede infatti dove sia Semiramide, la leggendaria sposa di Nino, re di Babilonia, rimasta vedova e innamorata del figlio, dal quale ebbe in sorte la morte:

Royne de Babylonne

Où est ton coeur qui es combaz resonne? (vv. 73-74)

Questi versi vanno reintegrati nell'« exemplum » svolto dall'elegia e meditato dalla poetessa che, vinta da Amore, giustifica la propria debolezza ricordando un più celebre trionfo del dio sopra una donna che aveva pur saputo, come la stessa Labé, rivestire le armi e scendere in

¹ F. SIMONE, *Il Rinascimento Francese*, Torino, S.E.I., 1961, p. 200.

² E. GILSON, *Les idées et les lettres*, Paris, J. Vrin, 1932, pp. 9-30, dov'è ristampato il saggio *De la Bible à François Villon* già in « Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Section Sciences Religieuses », 1923-1924 (cfr. recens. di F. NERI, « Archivum Romanicum », t. VIII, 1924, pp. 489-490). Allo studio del Gilson si ricollega L. J. FRIEDMAN, *The « Ubi sunt », the « Regrets » and « Effictio »*, « Modern Language Notes », LXXII (1957), pp. 499-505.

³ F. SIMONE, *op. cit.*, p. 200, nota 2: « Un testo di Jean Montreuil, aggiunge il Simone, ho indicato in *La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi*, p. 165. Altri due testi sono indicati da V.-L. SAULNIER, *Maurice Scève*, t. II, p. 37; ediz. *Les Bagatelles* di N. BOURDON, Paris, 1945, pp. 92 e 127 ». Cfr. anche P. AEBISCHER, *Le Ms. Supersaxo 97 bis de la Bibl. cantonale du Valais*, « Vallésia », t. XIV (1959), pp. 245-269.

⁴ M. LECOURT, *Notice sur « L'Histoire des Neuf Preux et Neuf Preuses » de Sébastien Mamerot*, « Romania », XXXVII (1908), pp. 529-537.

campo. Ma dov'è più quel ferro e quello scudo, quel cimiero, quella spada, quella corazza, dove sono più quei corsieri e quel carro di guerra? Amore, come Morte, vince, travolge tutto.

Qu'est devenu ce fer et cet escu,
Dont tu rendois le plus brave veincu?
Où as tu mis la marcialle creste,
Qui obombroit le blond or de ta teste?
Où est l'espee, où est cette cuirasse,
Dont tu rompois des ennemis l'audace?
Où sont fuiz tes coursiers furieus,
Lesquels trainoient ton char victorieus? (vv. 75-82)

Il Friedman, che già abbiamo citato nella nota al Gilson, è partito nella sua ricerca dall'osservazione del Gilson che « le thème biblique primitif s'est accru, chemin faisant, de deux éléments nouveaux: l'énumération des noms d'hommes ou de femmes illustres; l'insistance plus marquée sur la fragilité de la beauté féminine »⁵. In questo suo saggio, *De la Bible à François Villon*, il Gilson aveva insistito innanzitutto sul primo elemento, cioè sopra il catalogo degli uomini e delle donne famose, un poco sorvolando sopra il secondo elemento dell'« Ubi sunt? », elemento non meno importante in Villon: « Qu'est devenu ce front poly, ces cheveux blons... »⁶.

Scriveva a questo riguardo il Friedman, buon lettore dei medievali « romans » e al corrente della tecnica dell'« effictio » insegnata dalla retorica, che qui ci si può richiamare a testi come *Le Roman de Thèbes* o il *Guillaume de Palerne*, dove troviamo, attraverso una serie di patetici interrogativi, la « descrizione » che una madre fa del figlio, nel compianto in morte di lui:

Fix, ou sont ore ti bel oeil,
...tes nés, ta bouche et tes mentons,
...et ti bel brac et tes mains blanches
et tes rains beles et tes hanches,
tes beles jambes et ti pié?... (vv. 135-147)

Nella descrizione di Semiramide, della sua bellezza e potenza, gli interrogativi (« Qu'est devenu...? Où as tu mis...? Où est...? Où sont...? ») hanno nell'elegia della Labé, l'accento d'una « nouvelle plainte » (*El.*, v. 42). Il braccio che reggeva il ferro e lo scudo, il biondo oro del capo

⁵ E. GILSON, *op. cit.*, p. 19.

⁶ FRANÇOIS VILLON, *Le Testament, Les regrets de la belle Heaulmiere*, vv. 493-508. Cfr. il nostro *F. Villon*, Milano, Marzorati, 1961, pp. 160 e 297.

ombreggiato dal fiero ondeggiante pennacchio, la spada e la corazza per cui contro il suo corpo si spezzava l'audacia dei nemici, gli spronati e scatenati corsieri, sono altrettante immagini che rievocano Semiramide, ne ricordano la potenza e ne anticipano, o ne adombrano, la passione, l'amorosa agonia (motivo caro alla poesia della Labé), « Vénus toute entière à sa proie attachée ».

Le interrogazioni e le considerazioni dell'elegia risuonano in questi versi nella bocca della Labé, anch'essa innamorata e vinta, come fossero colti sul labbro stesso della regina di Babilonia, attraverso il soliloquio della donna Louise-Sémiramis:

T'a pu si tot un foible ennemi rompre?
 Ha pu si tot ton cœur viril corrompre,
 Que le plaisir d'armes plus ne te touche:
 Mais seulement languis en une couche? (vv. 83-86)

Il trionfo della Morte e il trionfo d'Amore, così come i loro compianti, hanno punti d'incontro, sino a formare un medesimo tema, Amore e Morte, anch'esso studiato⁷; e andrebbero studiati i rapporti fra i « regrets » funebri, per cui si risale, fra gli altri, a Stazio (« o ubi purpureo suffusus sanguine candore?... blandis ubinam ora arguta querelis?... heu lactea colla! brachia...»), *Silvae II*, vv. 41-45), e altri « regrets », come quelli studiati da Guy de Valous nella poesia amorosa medievale scritta in latino⁸. Altri rapporti esistono fra i compianti dei vivi sui morti e le « complaints » dei vivi sopra la loro morta bellezza o giovinezza o potenza⁹ e un più vasto rapporto lega fra loro, nell'età medievale, tutti i pianti veduti.

Alla luce di tali raffronti può quindi considerarsi una variazione dell'« Ubi sunt? » il compianto su Semiramide intonato dalla Labé? Esso si ricollega, in chiave diversa, in chiave amorosa, a quei compianti di cui s'è parlato e al pianto dei morti sopra se stessi e sulla vanità d'ogni umana potenza e d'ogni terreno valore. Questo è l'« Ubi sunt? » d'un

⁷ C. DIONISOTTI, *Amore e Morte*, « Italia Medioevale e Umanistica », I, 1958, p. 419 e sgg.

⁸ G. DE VALOUS, *La poésie amoureuse en langue latine*, « Classica et Mediaevalia », t. XV (1954), pp. 159-63, che studia il « planctus », la « lamentatio », la « Frauenklage » dei Tedeschi e i « regrets d'amour » e le « plaintes » di fanciulle, monacelle e malmaritate.

⁹ JEAN CASTEL, *Mirouer des dames, Lo specchio delle dame e altri testi del XV secolo*, a nostra cura, Firenze, Sansoni, 1958, *Introduzione*, p. 25 e sgg.; e pp. 38-40, dov'è un raffronto testuale fra il pianto d'un vecchio sulla sua bellezza (JACOPONE DA Todi) e il pianto d'una donna già morta (JEAN CASTEL).

trionfo non di Morte, ma d'Amore, e tuttavia risente delle medievali « *complaintes* ». All'elegia amorosa di Louise Labé s'addice qui anche l'« *exemplum* » della « *povre vieille* »: onesta in gioventù, anche nella Labé, e assetata poi, da vecchia ¹⁰, di vane e tristi voglie, un po' com'era della « *belle qui fut hëaulmiere* » di Villon (*Le Testament, Les regrets de la belle Heaulmiere*, v. 454 e sgg.). Scrive la Labé, ripresentando anch'essa il motivo letterario come un ricordo di vita vissuta:

Telle j'ay vu qui avoit en jeunesse
Blamé Amour, après en sa vieillesse
Bruler d'ardeur et pleindre tendrement
L'apre rigueur de son tardif tourment. (vv. 95-98)

Il « *vanitas vanitatum* » ha dimenticato, nel mondo della poetessa, le conclusioni della morale medievale e ha dato alla passione e ai versi della donna una più struggente coscienza dell'amore, gioia e dolore e vita di questa poesia; ma nei suoi sonetti qualche verso riporta gli echi di un meditare più antico:

Quelle grandeur rend l'homme venerable?...
(*Sonnet XXI*)

Non si tratta però dell'avvio d'una meditazione sul « *de humana miseria sive de contemptu mundi* », ma d'un elogio dell'uomo, dell'essere amato. Ugualmente potrebbero indurre in errori altri versi o avvii, come questo che, a tutta prima, può rammentare i « *quatrains* » del *Mirouer des dames* di Jean Castel ¹¹:

Las! que me sert que si parfaitement
Louas jadis et ma tresse doree
Et de mes yeus la beauté...?
(*Sonnet XXIII*)

Lo « *petit-fils* » di Christine de Pisan, il monaco poeta e « *chroniqueur* » Jean Castel, aveva detto nelle sue quartine:

Las! et que sont maintenant devenus
Les beaulx cheveux...?
Las! comment sont mes beaux yeuls vers changez...
Las! Fortune jadis tant me pris...

¹⁰ E. LANGLOIS, *Origines et sources du « Roman de la Rose »*, Paris, Thorin, 1890, pp. 123-124; OVIDIO, *Amores*, lib. I, eleg. VIII. La Vetula attribuita ad Ovidio fu tradotta, fra gli altri, anche da Jean Lefèvre.

¹¹ JEAN CASTEL, *op. cit.*, pp. 50-58.

Sono questi gli avvii della III, IV e XVI quartina della poetica meditazione di quel contemporaneo di Villon, « moine noir » e più oscuro poeta dell'ancora mal noto Quattrocento. Nel Cinquecento di Louise Labé la bellezza pare vana là dove non la riscaldi e non l'appaghi l'amore umano: il « vanitas vanitatum » ha tutt'altra cornice o centro o riferimento, se tutto diventa « vano » solo se non c'è Amore. La medievale « complainte » della creatura morta che chiede pietà ai vivi sembra tuttavia rinnovarsi:

Las! que mon nom n'en soit par vous blâmé.

Si j'ay failli, les peines sont presentes...

(*Sonnet XXIV*)

Il « vanitas vanitatum » dei motivi dell'« Ubi sunt? » è ormai condizionato dal nuovo trionfo d'Amore, al cui carro anche Morte è legata: Louise Labé non chiede pietà nel nome di Morte che tutto consuma e consumerà, ma nel nome di Amore:

Ne reprenez, Dames, si j'ay aymé:

...Et gardez vous d'estre plus malheureuses¹².

(*Ivi*, v. 1 e v. 14)

Al « ricordati che sei mortale » dell'età medievale si riassocia una saggezza oraziana che invita a desiderare sin d'ora una felicità ridimensionata sopra un'umana e terrena misura.

GIUSEPPE ANTONIO BRUNELLI

¹² I testi citati della Labé sono riportati dall'edizione a cura e con studio di E. GIUDICI (Parma, Guanda, 1955); la trascrizione diplomatica dell'edizione è stata da noi corredata di una nostra punteggiatura e leggermente modificata nell'ortografia.

NOTE E DISCUSSIONI

MARIO RAPISARDI

nel cinquantenario della morte

I

A cinquant'anni dalla morte, avvenuta il quattro gennaio 1912, Mario Rapisardi può dirsi un dimenticato. Quest'uomo, che fu per tanto tempo in prima linea nell'agone letterario; che fu giudicato « un precursore » da Victor Hugo; che fu idolatrato da Giuseppe Garibaldi, il quale gli scriveva: « ho divorato il vostro *Lucifero*, l'opera grande! »; che fu additato da Francesco De Sanctis assieme ad altri ingegni solitarii (« Bovio a Trani, Zumbini a Cosenza, Rapisardi a Catania ») come capace, nella solitudine dei suoi studi, di far « miracoli »; che dal medesimo De Sanctis, tornato Ministro dell'Istruzione, fu elevato di sua iniziativa alla cattedra di Letteratura Italiana nell'Università di Catania, come già da Terenzio Mamiani il Carducci in quella di Bologna; quest'uomo, che da Arturo Graf fu giudicato « il solo poeta che avesse saputo accogliere in versi di altissimo suono e di tempra incorruttibile il grido dei tempi nuovi », e da G. A. Cesareo « l'ultimo, dopo il Manzoni e il Leopardi, dei tre grandi poeti pensosi dell'Italia moderna », quest'uomo, ripetiamolo, oggi può dirsi un dimenticato.

Se per caso vi date la pena di sfogliare una qualsiasi delle tante antologie, crestomazie, florilegi e simili, che pullulano nelle nostre scuole, ammanniti dallo stato maggiore della moderna critica letteraria, troverete che c'è posto per tutti, anche per gli spazzaturai dei palagi delle Muse, ma non per Mario Rapisardi; e se qualche grand'uomo si degna di nominarlo, lo fa non senza una punta d'irrisione. Così Antonio Baldini, ricordando in un quotidiano milanese lo scrittore G. A. Borgese, ci fa sapere che questi leggeva ad alta voce versi del Rapisardi, i quali, declamati da lui, parevano una gran cosa, ma che in sostanza, afferma il Baldini, sono « un trombone ». Ora, a prescindere dalla volgarità d'una similitudine siffatta, fa meraviglia che l'autore non si sia accorto della

sconvenienza di inserirla in uno scritto commemorativo, e per giunta d'un uomo, come il Bоргese, che aveva per Rapisardi tanta ammirazione da giudicare « poesia gnomica delle più nobili » la sua poesia.

Quando furono istituiti gli esami di Stato, io fui destinato a Palermo, dove ebbi collega di commissione un valente letterato veneto. Discorrendo una volta, nelle nostre passeggiate serali, di poesia e di poeti ottocenteschi, accennai al Rapisardi. « Quello è un poeta di mezza tacca » mi disse interrompendomi. Gli chiesi che cosa avesse letto del Rapisardi. « Vorresti », mi rispose, « che perdessi il mio tempo con lui? ». Insomma non aveva letto niente, ma Rapisardi era un poeta di mezza tacca, perchè qualcuno glielo aveva detto, e questo qualcuno lo aveva appreso da un altro, e via discorrendo. Le fame buone o cattive si fanno spesso così, e non soltanto in letteratura.

Ben altra importanza ha il fatto a cui adesso mi riferisco. Luigi Russo, l'illustre critico testè scomparso, a me particolarmente caro perchè ebbi la ventura di averlo per più anni scolaro, e ne presagii sin d'allora la sicura ascesa, in un bel libro sul Carducci, pubblicato pochi anni fa, accenna alla polemica tra il Carducci e il Rapisardi, e dice che la polemica col Rapisardi « fa onore al Carducci, perchè Mario Rapisardi rappresentava il compendio della letteratura più retrograda del Sette e del primo Ottocento, coi suoi poemoni che avrebbe rifiutato anche il progenitore del Rapisardi: Vincenzo Monti ».

In verità parlare di « onore » a proposito di questa ingloriosa vicenda a me sembra eccessivo, se non proprio fuori luogo; perchè la polemica ebbe origine non da motivi o dissensi artistici o letterarii (come ritiene l'illustre critico sulla scorta di quanto afferma il Carducci, il quale nella sua « Rapisardiana » si studia di far credere che non personale risentimento ma artistica insofferenza lo muove a tanto iroso linguaggio), bensì da un giusto risentimento del Carducci per un passo falso del Rapisardi; il quale, dopo di averlo acerbamente denigrato in due terzine del suo *Lucifero*, gli mandò « devotamente » in omaggio una copia del poema, negando in seguito di avere alluso a lui in quei versi. E forse il Carducci avrebbe continuato a non menarne scalpore per le stampe, come aveva fatto per tanto tempo (la polemica divampò nel 1881, quattro anni dopo la pubblicazione del *Lucifero*), se nel frattempo Pietro Fanfani, che era stato fustigato dal Carducci, non fosse andato in giro per Firenze col *Lucifero* in tasca per vendicarsi di lui facendo leggere i versi che lo riguardavano, e poscia i pappagalli lusinatori non avessero dall'una e dall'altra parte messo il campo a rumore con le loro intemperanze. L'arte, la letteratura c'entrarono di sghimbescio in seguito, ma non come seria discussione, sibbene come scambio di

violente ingiurie che tramutarono la polemica in una diatriba di volgarissime ciane.

Quanto al Monti « progenitore del Rapisardi » bisogna andare adagio quando c'è di mezzo il Carducci; il quale si richiamò, se mai, al Frugoni (« vecchio parabolano frugonesco » definì il personaggio di Lucifero), mai al Monti; nè mai avrebbe attribuita siffatta progenitura al Rapisardi, e nemmeno avrebbe tollerato che altri, per screditarlo, gliel'attribuisse; perchè — pienamente d'accordo col Rapisardi in questo — egli ebbe sempre un debole per il Monti; tanto vero che, vecchio, nel 1898, scrivendo nella « Rivista d'Italia » sul Leopardi, si irrita col De Sanctis, che aveva giudicato la *Canzone all'Italia* opera di un retore imitatore del Monti; e dice che « al De Sanctis, come ad altri venuti dal movimento romantico, era di rito, per non dire correva l'obbligo, di dar sempre qualche zampata al Monti, specialmente nel metterlo a fronte del Manzoni o del Leopardi scemandolo ».

Quanto ai « poemoni », contro i quali si sono appuntati gli strali di parecchi critici, antesignano il Croce, essi sono indubbiamente la parte meno cospicua, dal punto di vista artistico, dell'opera rapisardiana, pur rappresentando tappe notevoli del pensiero del poeta. Ma se, anche per placare i vecchi e i nuovi Aristarchi, li buttassimo al macero (beninteso la *Palingenesi*, il *Lucifero*, l'*Atlantide*; il *Giobbe* no, davvero: sarebbe un delitto), non rimarrebbe nulla del Rapisardi? E le liriche, specialmente le *Religiose*? E la trilogia del *Giobbe*? E, fra le traduzioni, quella del poema *La natura*, di Lucrezio, che basterebbe da sola a far la gloria d'uno scrittore?

Or io mi domando: donde deriva tanta noncuranza da una parte e tanto malanimo dall'altra verso un poeta che ha un mondo poetico tutto suo e una così spiccata personalità nel campo dell'arte? La risposta non è facile. Una spiegazione potrebbe ricercarsi nel fatto che al grande romorio degli avversarii del Rapisardi — i quali, sperando d'ingraziarsi il Carducci, si avvalsero nella maniera più inverecconda persino delle disavventure domestiche del poeta catanese —, seguì una specie di congiura del silenzio, che si venne perpetuando anche perchè il Rapisardi, che aveva a sua disposizione una cattedra universitaria, non curò mai di farsi una scuola da contrapporre a quella del Carducci, e preferì starsene sdegnoso e solitario in una casa lontana dal centro cittadino, visitato da pochi devoti di assai modesta levatura intellettuale, fanatici ammiratori della parte deteriore dell'opera sua, ma non in grado d'intendere e apprezzare l'intima essenza del suo pensiero poetico.

* * *

L'intima essenza del pensiero poetico rapisardiano è da ricercarsi nell'assiduo anelito del poeta al possesso di una fede di fronte al mistero imperscrutabile dell'universo. È proprio questo travaglio la fonte precipua e, direi quasi, esclusiva della sua ispirazione, benchè non manchino in tanta produzione deviazioni, che a volte sono soltanto apparenti. Vi sono poeti grandi e piccoli che, attingendo da fonti varie e disparate, riescono a trarne motivi d'ispirazione poetica; altri invece rimangono quasi sempre avvinti a un motivo fondamentale, da cui raramente si staccano. Tali furono, per limitarci al nostro Ottocento, il Manzoni il Leopardi, il Graf e, come abbiamo dianzi notato, il Rapisardi.

Il Manzoni, riconquistata la sua fede cattolica, ne fece il fulcro della sua attività di scrittore. Il De Sanctis narra che un suo amico gli diceva a proposito del *Cinque Maggio*: « Quanto mi piace; ma non ci vorrei la coda ». Orbene, la ragion d'essere di quell'ode, osserva il De Sanctis, è appunto nella coda: « Bella Immortal! Benefica Fede ai trionfi avvezza » ecc., che nell'intendimento del Manzoni, ne fa un inno sacro.

Il Leopardi, chiuso nel suo pessimismo, vede nella natura e nel fato « il brutto Poder che ascoso a comun danno impera », e questo desolato motivo diviene il sostrato di quasi tutta l'opera sua. Il Graf è tutto intento alla ricerca tormentosa d'una verità, d'una fede che gli sfugge. Ricordate l'accorata poesia *Progenitore ignoto*? Questo progenitore è l'uomo primitivo, selvaggio, l'uomo delle caverne: « Incerta vita, faticosa e dura Vivesti » gli dice il poeta; « Ma », soggiunge,

« ...d'un pensier che in impeti funesti
se stesso strema, e senza fin nè tregua
Spasima dietro un ver che si dilegea,
Tu l'angoscia mortal non conoscesti ».

E questo angoscioso stato d'animo di fronte al mistero diviene la sua Musa ispiratrice.

Quanto al Rapisardi, è possibile, seguendo la cronologia delle sue opere, segnare le tappe del suo faticoso cammino alla ricerca di una fede. Nella *Palingenesi*, pubblicata quando il poeta era appena ventiquattrenne, egli, che era stato educato religiosamente dalla madre religiosissima, si propone con giovanile baldanza il rinnovamento dello spirito evangelico in piena armonia con la scienza, come farà più tardi per altre vie il Fogazzaro. Questa poesia di spirito romantico e di for-

ma classicheggiante era allora di moda: l'*Armando* di Giovanni Prati è proprio di quell'anno (1868). L'opera del Rapisardi piacque a Victor Hugo, che a volte si compiaceva di atteggiamenti vaticinatorii, e salutò nell'autore, come dianzi abbiamo accennato, « un precursore », aggiungendo: « il gran cuore italiano batte da un capo all'altro del vostro generoso libro ».

Seguono nel '72 le *Ricordanze*, dove la fede è illanguidita e pressochè scomparsa, non senza qualche rimpianto. Nell'ode *Alla martire di Delaroché* il poeta ventottenne si guarda attorno, vede cadere l'idolo di un tempo ed esclama:

« Io, doloroso incredulo,
Viva tomba di me solo rimango ».

Pochi anni ancora e vien fuori il *Lucifero* (1877), negazione piena e direi quasi blasfema d'ogni credenza religiosa. Era il tempo in cui dominava in Europa il razionalismo materialistico ammantato di scienza e di filosofia positivistica. Perduta la fede religiosa, tutto preso dalla nuova filosofia scientifica, il Rapisardi credette di aver trovato in essa la sua fede, e compose questo poema, dove l'antica fede è considerata come nemica e tiranna della coscienza umana.

E' di quel tempo un suo discorso, poco noto, pronunziato alla Università, in cui esalta il materialismo scientifico e i suoi fautori. E quasi non ancor soddisfatto, intraprende la traduzione del poema *La natura* di Lucrezio, che fu pubblicata nel 1879. Logicamente egli vedeva nel grande poeta latino, cantore e in certo modo divulgatore della dottrina atomistica di Democrito e di Epicuro, un'indole affine alla sua, e riuscì a darci una traduzione stupenda, non solo per la piena aderenza al testo, ma anche e soprattutto perchè poeta e traduttore, come scrissi altra volta, « coniurant amice », accomunano, cioè, in piena armonia l'afflato poetico di cui sono pervasi.

Ma tanta euforia e ostentata sicurezza nel possesso della nuova fede non durano a lungo. Presto il dubbio risorge sempre più impetuoso e assillante, e si manifesta nel *Giobbe* (1884), dove il protagonista, oppresso dall'angoscia dell'inconoscibile, finisce coll'accasciarsi di fronte al mistero imperscrutabile del creato.

Nelle *Religiose* (1887) dallo sconcolato pessimismo del *Giobbe*, dove la scienza non riesce ad appagare il pensiero, si passa a una, direi quasi, serena concezione della natura, considerata ora come fonte di energia e di vita; una specie di panteismo naturalistico, che abbraccia tutto e tutti:

« Son tuo, son tuo, madre infinita; i palpiti
 Dell'immensa tua vita io sento in me;
 Sento che al foco della tua grand'anima
 Ardo, mi struggo e mi rinnovo in te »,

canta il poeta in *Renovatio*, degno preludio alle *Religiose*. Seguono gli *Epigrammi* (1888) e infine i *Poemetti*, che sono l'ultima espressione dell'attività poetica del Rapisardi: gli uni e gli altri sulla stessa linea delle *Religiose*, ma in forma più pacata, soffusa di malinconia, con frequenti introspezioni e allusioni dell'autore a se stesso, anche quando portano come titolo il nome di eroi mitici o fantastici.

Come si vede, la produzione poetica del Rapisardi si aggira quasi sempre attorno a quel travaglio spirituale, di cui abbiamo dianzi parlato. Poche le deviazioni: una *Francesca da Rimini*, bizzarro tentativo drammatico giovanile, in cui Dio perdona a Francesca il suo fallo, e le concede il passaggio dall'Inferno al Paradiso, ma Francesca non sa staccarsi dal suo Paolo, e preferisce rimanere con lui nell'Inferno; *Giustizia*, piccola raccolta di poesie: omaggio al socialismo che cominciava allora ad affermarsi in Italia; infine l'*Atlantide*, poema satirico-allegorico, dove non mancano qua e là ottave finemente costruite, ma che nell'insieme ha ben poco rilievo artistico, riducendosi in sostanza a esaltazione di personaggi cari all'autore e denigrazione di avversarii.

Fermato così il motivo fondamentale dell'attività poetica del Rapisardi, resta a vedere dove e quando il poeta sia riuscito a tradurlo in opera d'arte, che è quello che al critico e al lettore soprattutto interessa.

II

Dal punto di vista dell'arte l'attività poetica del Rapisardi si può dividere in due periodi: il primo dalla *Palingenesi* al *Lucifero*; il secondo dal *Giobbe* ai *Poemetti*. Le opere del primo periodo, a cui si può aggiungere l'*Atlantide*, sono, eccezion fatta per parecchie liriche delle *Ricordanze*, di gran lunga inferiori a quelle del secondo periodo. Eccessiva sonorità di verso, accompagnata da un tono a volte enfatico, abuso d'immagini e di comparazioni, astrazioni d'ogni sorta, personaggi con poca o punta vitalità (basti ricordare quel Lucifero, angelo caduto che diventa uomo e che in sostanza non è nè angelo nè uomo) dimostrano che il poeta non aveva ancora raggiunta la pienezza della sua forma; pienezza che mostra invece di possedere nelle opere del secondo periodo. Nè la cosa deve meravigliarci. Sono ben pochi i poeti che a ventun anni scrivono, come il Leopardi, *L'Infinito*, o a ventotto, come il Foscolo, *I Sepolcri*; i più solo dopo un lungo travaglio raggiungono quella forma che conferisce ad essi una personalità inconfon-

dibile. Il Rapisardi la raggiunse col *Giobbe*, dove la sua evoluzione artistica può dirsi compiuta. Impeccabile fattura di verso, piena corrispondenza fra espressione e sentimento, personaggi ricchi di umanità felicemente disegnati, a partire dal protagonista, geniale ricreazione del *Giobbe* biblico con le sue immense sciagure nella prima parte; simbolo dell'umanità dolorante di fronte alla imperscrutabilità del mistero dell'essere nella terza. E insieme con *Giobbe* possiamo ricordare Chedar e Zilpa, Zare e Sara, Anna e Olelia, tutti caratteri in azione con segni spiccatamente individuali. E a voler ricordare tutte le scene che lasciano un profondo solco nell'anima, si andrebbe per le lunghe: contentiamoci di ricordare l'idillio omerico di Zare e Sara al fonte, la descrizione della fame nelle terre di *Giobbe*, la disputa di *Giobbe* coi saggi; e poi parecchi canti lirici della seconda parte, le descrizioni scientifiche della terza che ricordano *Lucrezio*, e l'epilogo con la mirabile chiusa finale, dove, di fronte alla vana richiesta che gli sia svelato il mistero del creato, *Giobbe* desolato esclama:

« o notte, o abisso,
O mistero infinito, io mi profondo
In te. Per questa immensa ombra in che vivo
Fuor che il mio vano interrogar non odo ».

Ho voluto di proposito fare un più largo accenno al *Giobbe* perchè esso segna il punto culminante della crisi spirituale del poeta e insieme il suo trapasso al pieno possesso della personalità artistica, che avrà un ulteriore svolgimento nelle *Religiose* e nei *Poemeti*; dove chi legge e sappia leggere, spoglio di prevenzioni e di pregiudizii, può incontrare a ogni passo poesia di classica purezza, espressa spesso in schemi metrici costruiti dall'autore per meglio articolare il suo pensiero, senza ricorrere a una meccanica riproduzione di forme metriche estranee alla nostra lingua.

Passando mentalmente in rassegna le liriche rapisardiane della maturità, io a volte mi domando: quante liriche anche di poeti di alta statura sono paragonabili, per impeccabile aderenza dell'espressione al sentimento, a *Felicitas*, *Comizio di pace*, *Alta quies*, *All'Etna*, *Nox*, *Etere padre*, *Mors et vita*?

Non potendo abbandonarmi ad ampie citazioni, riporto, qui, per dare un'idea della potenza creatrice del poeta, il sonetto *Etere padre* e alcune strofe di *Mors et vita*:

« O dell'etere padre, unico, immenso
Poter che tutto crei, tutto governi,
E in elettrici flutti il raro e il denso
Vorticoso mutando, il tutto eterni;

Se inanellata in vincoli fraterni
 Ai soli, ai mondi esser mia vita io penso,
 Della terra e del ciel comprendo il senso,
 La forza, i moti, i volgimenti alterni.

Ma se da te, dagli altri esseri scisso
 Il mio stato io mi fingo, e la distesa
 Del ciel contemplo e il cieco uman soggiorno,

Nell'infinito baratro sospesa
 L'anima si spaura, e non che intorno,
 Spalancar dentro a sè vede l'abisso ».

Il sonetto fu ispirato da una conferenza di E. Haeckel sull'etero considerato come generatore dell'energia cosmica, da cui trae origine, secondo l'autore, la vita dell'universo. Esso parve, e a ragione, stupendo al Borgese. È formato di due periodi ritmici ampi e solenni, in cui, espresso in forme scultorie il pensiero scientifico ispiratore, il poeta dichiara di trovar la spiegazione della vita, e implicitamente la calma dello spirito, se la considera parte inscindibile del creato, e viceversa, avulsa da esso, la sente precipitar spaurita nell'abisso. Rileggendo questo sonetto la mia mente corre ogni volta istintivamente al sonetto celeberrimo del Foscolo, *Alla sera*, per l'intima profonda introspezione, comune ai due poeti, che si avverte nei due sonetti.

Mors et vita contiene un motivo pressochè essenziale allo spirito del poeta: la Morte, la Vita, il Mistero. Ecco la Morte che si avvanza:

« Al gelido soffio dell'ale
 Abbrivida l'ampia Natura,
 Vacilla la face vitale
 L'aureola dei numi si oscura.

Che fuga di trepidi dorsi!
 Che eccidio di glorie, di amori!
 Sui campi mietendo trascorsi
 L'oblio sparge i nivei suoi fiori ».

Ma la Morte può distruggere ogni essere, non impedire che la Vita eterna al pari di essa, risorga; difatti:

« Se un raggio d'amore la invita,
 Furtiva, tenace, perenne
 Si affaccia, si spande la Vita.

Ignara di fato, di Dio,
 Di loco, di tempo, di mira,
 Beata in un florido oblio
 l'eterno presente respira ».

Ma quale il perchè della Vita e della Morte? Non lo sanno neanche esse. Mistero!

« O anima umana, fanciulla
 Che il nume fuggevole agogni,
 E assisa fra un'urna e una culla
 Ritessi la tela dei sogni;

O armato pensiero, che movi
 Di strani castelli all'assalto,
 E attorto da serpi e da rovi
 Prorompi svolgendoti in alto;

La Vita e la Morte abbracciate
 Vi guardan dall'arduo sentiero;
 E al baratro immenso piegate
 Le teste, susurran: Mistero! »

Non è facile trovare una lirica di tanta perfezione; una vera « creazione delle Muse », come direbbe Platone. Non per nulla parve al Momigliano il capolavoro del Rapisardi.

E qui conviene aggiungere che quest'uomo, il quale, tutto preso dai misteri imperscrutabili delle cose, manifesta il suo pensiero con così rara potenza espressiva, sa eventualmente rendere non meno felicemente i sentimenti più delicati dell'animo suo. Vi sono qua e là nei *Poemetti*, specie nel *Don José*, componimenti piuttosto brevi,, in cui il poeta effonde per l'appunto questi sentimenti.

Esaminiamone uno dei più significativi che comincia: « Dopo tanti anni la rividi, oh quanto diversa! » Chi rivide? Rivide la donna, che un tempo fu l'oggetto del suo più tenero amore; la donna che ignobilmente lo aveva tradito, e che, scoperto il tradimento, il poeta aveva allontanato da sè, per mai più rivederla. Dopo tanti anni la rivide in un tramonto d'autunno nei viali di un pubblico giardino a Firenze, dove la gente accorreva numerosa a godersi la mite frescura di quella stagione. È un incontro fugace, ma sufficiente perchè il poeta noti la diversità del suo aspetto di un tempo e quello d'adesso, rilevandone alcuni tratti essenziali: la chioma fulva e selvaggia ora fatta

grigia, il sopracciglio ora spianato e inerte, le labbra incantatrici divenute un nappo vuoto. Tanta decadenza non può non riflettersi tristemente nell'animo della donna; e il poeta lo nota:

« Rassegnata al dolore, alla vecchiezza,
Alla morte mi parve ».

Ella passa, e il poeta dice di averla vista passare « senza alcun rimpianto, Senza un sospir ». « Ma », soggiunge, « quando al sole opposto

La rosea vaporosa ombra sua vidi
Allungarsi al mio piede, e lentamente
Confondersi con altre ombre e sparire,
Quando pensai che dietro a quella umana
Ombra io sfiorato avea le più superbe
Rose della mia vita, un sentimento,
Non so se d'ira o di pietà, m'invase
Tutto, a un punto; contrassi ad un amaro
Ghigno le labbra, ma fra le contratte
Labbra insieme sentii, non meno amara,
Insinuarsi una cocente stilla ».

Quanta malinconia in questi versi dolcissimi!

Orbene, a sentir certa gente, che con tutta probabilità non ha letto nulla del Rapisardi, egli è, come vuole la tradizione, nient'altro che l'autore di detestati « poemoni ». Chi dette la stura a questa pseudo-critica fu Benedetto Croce. Spiace il dover deplorare tanta acredine verso il Rapisardi in un uomo in cui tutti riconosciamo uno dei più autorevoli restauratori della cultura della Nuova Italia. Ma sappiamo, purtroppo, che la serenità del Croce nell'esercizio della critica fu più una sua affermazione che una realtà. Basta ricordare quello che scrisse del Pascoli e del Fogazzaro.

Ma il caso Rapisardi è ben più grave. Il Croce si attarda per intere pagine a mostrare che la *Palingenesi* e il *Lucifero* abbondano di locuzioni, atteggiamenti, passaggi che ricordano da vicino la maniera del Settecento e del primo Ottocento: cose risapute; ma quanto al *Giobbe*, dopo averlo dichiarato affatto vuoto (!) per il contenuto come i due poemi precedenti, lo accomuna ad essi per la forma con queste sole e semplici parole: « Del *Giobbe* basti il principio: « Giobbe dirò che sebben giusto e pio, Molti affanni patì... ». Questo principio evi-

dentemente è una protasi, su per giù come quella di tanti altri poemi greci, latini, italiani; che cosa ci sia da ridire su di esso, me lo son domandato tante volte, ma non sono mai riuscito a spiegarmelo; nè nessuno ha saputo mai dirmelo: sarà un segreto che il nostro critico ha portato con sè nella tomba.

E così il Croce con un giudizio sommario, privo di qualsiasi fondamento, spaccia un'opera di tanta poesia, salvo poi ad accanirsi per intere pagine a demolire l'*Atlantide*, che nessuno ha mai considerato opera vitale.

Ma sentiamo sul *Giobbe* un poeta e intenditore finissimo di poesia: Arturo Graf: « Se non è alta, grande, stupenda poesia questa — egli scriveva — io non so più e non ho mai saputo quale sia alta, grande, stupenda poesia... Certe descrizioni e narrazioni hanno l'amplitudine maestosa, la pienezza sonora dei più bei luoghi dell'*Iliade*. Per tutto poi una novità di comparazioni, una facilità e copia d'immagini che fa stupire. E che mirabile fattura di verso, e che sapiente struttura del periodo poetico! ».

Si dirà che altrimenti si comporta il Croce parlando delle *Religiose* e di qualcuno dei *Poemetti*, dove riconosce nell'autore un « nobile artista »; ma dopo aver analizzato alcune poesie, che hanno motivi pressochè comuni che rispecchiano lo stato d'animo abituale del poeta, quasi pentito del riconoscimento, si affretta a dire: « non vogliamo certamente troppo innalzare il valore di questi componimenti », e aggiunge che « essi sono di solito una poesia di riflessione, con pochi motivi che si ripetono frequenti », come se in tanti altri poeti non avvenga lo stesso; esempio insigne non pochi canti del Leopardi.

* * *

« Avec un gros bagage on ne va pas à la posterité », affermò uno scrittore francese; ed è vero; basta riflettere a quanto di effettivamente vivo è rimasto della vasta produzione di tanti scrittori anche grandi del passato. E se un poeta, da buon padre, non ha il coraggio di rinnegare le sue creature, penserà il tempo o una sana critica a fare la selezione. Questa sana critica, serena e spassionata, è mancata quasi del tutto per il Rapisardi. Ed io penso che sarebbe tempo ormai di avere il coraggio di abbandonare la parte caduca dell'opera sua, che non è poca, e mettere in giusto rilievo la parte viva e vitale, che non

è poca anch'essa, e, comunque, sufficiente a fare di lui un poeta di ben alta statura.

A smuovere le acque stagnanti attorno al nome di Mario Rapisardi, si adoperò Nunzio Vaccalluzzo, pubblicando una scelta delle sue poesie accompagnate da un commento estetico e da una sobria introduzione. Ma il lavoro non ebbe la rinomanza che meritava. Comunque il Vaccalluzzo ebbe due belle soddisfazioni: quella di avere ispirato a Enrico Bevilacqua un saggio finissimo e acutissimo sul Rapisardi, e quella di ricevere una lettera di Henri Hauvette, che lo ringraziava di avergli fatto conoscere e apprezzare un valente poeta a lui poco noto; aggiungendo che l'anno appresso lo avrebbe fatto argomento del suo corso di letteratura italiana all'Università di Parigi. Il Bevilacqua, veronese, che insegnò a lungo in Sicilia, scosso dalle giuste lamentele dell'ambiente isolano per la scarsa considerazione in cui era tenuto nel continente il Rapisardi, colse l'occasione della pubblicazione del Vaccalluzzo per scrivere il suo bel saggio a cui ho dianzi accennato. In esso, pur non tacendo della parte caduca dell'opera rapisardiana, mette in bella evidenza i grandi pregi della parte effettivamente viva, e, quel che più conta, riesce a cogliere, come nessun altro aveva saputo fare prima di lui, « il motivo lirico nucleare dell'anima rapisardiana, anima assetata di un Dio che non trova, che non riesce a raggiungere, e contro cui scaglia imprecazioni e scherni, a volte, da innamorato respinto ». E insistendo su questo motivo, afferma altrove che questo « affannoso nostalgico di Dio » « sopravviverà per la sua inestinguibile sete del divino », che fu in effetti la molla precipua della sua poesia.

Terminando questo scritto, che vuol essere solo un incitamento a una più equa valutazione dell'opera del Rapisardi, m'è caro rendere omaggio al poeta e al suo acuto interprete riproducendo le parole con cui il Bevilacqua chiude il suo saggio: « Io son d'opinione che la statura d'un Rapisardi, saviamente isnellito, quando s'accosti a certe altre, che pur nè la storia nè la scuola disdegnano, possa ancora figurar quella di un granatiere in linea con nanerottoli fantaccini. Il Rapisardi ha diritto più d'altri non pochi d'esser considerato *qualcuno* nel libro d'oro del Parnaso Italiano ».

ANTONINO CASSARÀ

MITTNER CONFESSORE DELL'ISSIONE MODERNO

Questo libro del Mittner¹, tocca in profondità e in cento punti le fibre più tormentate della letteratura tedesca moderna in quanto è anche europea, nostra; ne saggia — come pochi altri studi del genere — i confini confusi con la musica e le arti figurative. Allineando questa alle altre sue fatiche maggiori — dal volume « *Sulla lingua tedesca e lo spirito della poesia germanica* », del '42, alle « *Ambivalenze romantiche* » del '54, all'opera, in tedesco, sulla « *Wurd e l'elemento sacrale nell'antica poesia epica germanica* » del '55 — Mittner dà inoltre un esempio difficile a quanti di noi credono di respirare la germanistica con un polmone solo, quello moderno. Se i polmoni diventeranno due, lo si dovrà a uomini come Mittner, Amoretti e Santoli che hanno il coraggio e l'agio di respirare, negli ultimi come nei primi secoli della letteratura, l'aria sottile della filologia e quella spessa e saporosa della storia. Mittner ha affrontato il novecento tedesco con una serie di densissimi saggi su Kafka, Brecht, Musil, Broch, raccolti intorno ad una ampia analisi — che è anche diagnosi storico-etica — della letteratura tedesca dall'età guglielmina ai differenti conformismi delle due Germanie odierne.

Precedono tre saggi dedicati al Goethe, uno allo Schiller e un altro a « Festa di pace », l'inno dello Hölderlin scoperto a Londra nel '54 dal Beissner, mediato in Italia un anno dopo da Leone Traverso e oggi più che mai discusso per l'edizione e l'interpretazione. Questi studi non sono aggiunti ma congiunti al tema centrale del libro; alcuni, anzi, ne costituiscono, se non l'epicentro, la radice tematica. In particolare il saggio dedicato al « Werther romanzo antiwertheriano », del '50, pare l'anello di congiunzione, l'ago della bilancia, fra le « *Ambivalenze romantiche* » e questo libro, fra Goethe e Thomas Mann.

Mittner ci presenta un Werther nuovo, ambiguo, dipinto non con una mano di colore — la passione — ma con due, passione e distacco:

¹ *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*. Einaudi 1960.

parente non dei suoi esagitati imitatori ma, per rami psicologici, di figure più complesse, moderne, come l'*Adolphe* di Benjamin Constant. La suggestione di questo Werther nuovo e nostro è riassunta nella definizione che il Mittner dà del romanzo: « una nascosta requisitoria contro la dolce sofistica con cui un cuore troppo debole inganna sè e gli altri ». Col passare delle pagine la prospettiva del Werther muta sotto i nostri occhi: posizioni critiche vicine e rafforzate da poco sembrano sfaldarsi, aggirate da una tecnica psico-filologica ancora più moderna. Così, al Werther del Lukács, « uomo nuovo che precede la rivoluzione francese, scende in campo per attuarla e soccombe », Mittner oppone — senza irritarsi, come accadde al Croce, senza appoggiarsi, come il Mann, a un Goethe borghese — un Werther « isolato asociale » che soffre, certo, per le barriere sociali, ma si ammira nell'atto di soffrire. E' un Werther in chiave psicologica, sottile, che la critica marxista a volte usa male, e a malincuore, col timore di non essere più tale.

Tesi più antiche e tenaci quasi scompaiono nell'orizzonte critico: come quella, autobiografica, del romanzo-sfogo, di un Werther che si uccide quasi per delega di Goethe disperato per amore di Lotte Buff e incapace d'imitare il suicidio di Jerusalem. Dopo il Mittner lo Staiger osserverà che gli sfoghi epistolari di Werther non assomigliano affatto all'agile registro delle normali lettere di Goethe: non hanno, per così dire, lo stesso gruppo sanguigno, sembrano più dense, impetuose, per una « carica » aggiunta, voluta; elaborata, anzi — ci spiega il Mittner insegnandoci a ripesare con finezza i famosi dati storici — in quella pausa di quattordici mesi che passò fra i noti fatti biografici e la stesura del romanzo nel febbraio del '74. Si direbbe, insomma, che il Mittner abbia scritto il saggio un poco anche per rassicurare Augusta von Stolberg che, ventunenne, scriveva, nel novembre di quell'anno; « Vorrei proprio che Goethe smentisse quel modo errato di pensare di Werther o che, almeno, facesse pensare al lettore che si tratta di errori. Giacchè io temo che molti crederanno che Goethe stesso la pensi così ». Per il Mittner, difatti, Goethe non si distaccò dal suo eroe Werther tre anni dopo, quando scrisse la parodia « Il trionfo del sentimentalismo », nè sei anni dopo, quando, rileggendo il *Werther*, se ne stupì, nè da vecchio, quando addirittura lo evitava, confessando: « Mi sento a disagio e temo di cadere in quello stato patologico in cui l'opera è sorta ». Nè ebbe a liberarsi di Werther « scrivendo di lui », come esige una vecchia formula critica, inconsciamente psicoanalitica, invano applicata all'*Ortis* del Foscolo o al *Doktor Bürger* del Carossa. In realtà il distacco, fa intendere il Mittner, è, a suo modo, congenito al libro; fin dalle pagine iniziali lo psicologo Goethe veglia nell'inna-

morato Werther sul suo morboso amore per la pietistica purezza delle creature e del creato che lo circondano. La malattia di Werther non fu la passione travolgente e coerente, chè tale non fu mai; semmai, dice il Mittner, fu un dilettantesimo del cuore, un bisogno di emozioni tutte inebrianti, una debolezza della volontà. Quando il male è maturo, il giudice Goethe non indulge oltre a descrivere quelli che Mittner chiama « i dolci et estenuanti segreti dell'amore wertheriano »: esce fuori dal suo eroe, rompe la complicata scorza dello stile epistolare, lo rende, in certe scene, drammatico e poi freddo, obbiettivo, moderno nella scena della morte; che, per Werther, più che un sacrificio è un'altra pregustata ebbrezza. Vera vittima è Lotte, che il Mittner rileva a tutto tondo, purissima e dolente sorella di Ifigenia. Ci troviamo, dunque, afferma il Mittner, davanti a un'analisi indiretta degli equivoci del cuore, dei dolci inganni, a un Werther a suo modo esemplare.

Di fronte a questa sensibilissima radioscopia mittneriana ci si chiede se sia davvero ormai senza futuro il messaggio di Goethe, come si disse dieci anni or sono, giusto quando Ortega, ad Amburgo, ce lo riproponeva con la frase famosa ripresa dallo stesso Goethe: « Mangiamo la nostra fame »: fame, aggiungiamo, non di un Goethe amico, misura umana opposta ai tempi di smarrimento storico prima ed esistenziale poi, non di un Goethe inteso come la più nobile delle molteplici forze sanatrici care ad Hans Carossa, taumaturgo di anime; bensì di un Goethe che anche Jakob Burckhardt, un anno dopo Ortega, avvicinò a noi definendo il *Faust*: « dramma dell'impazienza, del desiderio insaziabile, della sazietà ingannatrice », insomma — giusto il titolo e la tesi di un noto libro del Böhm — « Faust non faustiano », tragico ed incorreggibile, titano negativo ed esemplare, maggior fratello di questo impotente « Werther antiwertheriano » del Mittner.

Certo: il Goethe olimpico — quasi non ce ne siamo accorti — è morto da tempo, forse perchè non è esistito mai: quel suo busto di gesso, plasmato dalla borghesia del secolo scorso, è infranto; Goethe è sceso dall'Olimpo. Col saggio dello Jaspers intitolato « Il nostro futuro e Goethe » del '48, che scatenò la polemica con Ernst Curtius, seguito da René Hocke, dal Bauer e da altri, Goethe è disceso, dubitoso Virgilio moderno esperto delle situazioni-limite dell'uomo, nell'inferno esistenziale; è trasmigrato, con buona scorta di esperti antichi e nuovi — dal Ludwig allo Springer, allo Hitschmann — nel purgatorio psicoanalitico ed è poi asceso, con l'aiuto di un qualificato Stazio appena affrancatosi dal girone degli espressionisti, il poeta Johannes Becher, nel paradiso della critica marxista, grazie alla sua entusiastica orazione ufficiale intitolata « Il liberatore », tenuta a Weimar nel 1949.

Tutti questi strapazzi esegetici del Goethe tendono, in genere, a far scadere il suo tormentatissimo elemento « demonico » dal piano della natura (metafisica o no), passando per il gradino della filosofia della vita, a quello esistenziale. Ma chi davvero ha mediato Goethe nel nostro tempo, non è stato un filosofo nè poteva essere un critico, bensì Thomas Mann. Il suo dialogo con Goethe — dal saggio su « Goethe e Tolstoj » del '22 a quelli di dieci anni dopo su « Goethe esponente dell'età borghese » e « Goethe scrittore », al discorso sul bicentenario, senza contare il romanzo su *Lotte a Weimar* e il *Dr. Faustus* — è durato tutta la vita; per questo la casa di Goethe gli parve, visitandola, familiare come quella della sua infanzia a Lubecca, all'ombra umida e grandiosa della Marienkirche. Nel Goethe, Thomas Mann scoprì le glorie e le tare della borghesia del suo tempo, la sottile dialettica fra ordine e disordine ed il loro ancor più sottile equilibrio, difficile, mortale. Contro questo equilibrio, contro questo terzo umanesimo da conquistarsi ogni giorno, si volse, nei suoi diari di un secolo fa, il Kierkegaard, che rappresenta l'altro corno del dilemma goethiano nel nostro secolo: al difficile respiro goethiano di sistole e diastole Kierkegaard sostituì l'asma angosciata; nel rapporto di polarità e superamento cercò la frattura, lo squilibrio fertile e tragico. Avvenne così che questo nemico di Goethe deducesse proprio nel Werther due espressioni che diedero il titolo e il tono a due suoi libri famosi: l'*Aut-aut* e la *Malattia mortale*.

Ma Kierkegaard non pare congeniale al gusto estetico e all'educazione storica del Mittner; invece il sale amaro dei tempi e dei termini cari a Thomas Mann, moltiplicato in ricchezza filologica, in riflessi estetici, smargina dai saggi su Goethe ed insapora molte pagine di questo libro. Così, il miraggio della casa, della famiglia, sosta amabile ed impossibile a Werther, al « viandante » di Goethe al Goethe-Ulisse del frammento di Nausicaa, la nostalgia di Mignon per la Rotonda palladiana — « Sai tu la casa? alte colonne reggono... » — ritornano, per il tormentoso tramite del Mann di *Tonio Kröger*, nel nomadismo di Rilke o di Kafka — nel saggio che Mittner gli dedica, forse il più ricco e penetrante del libro — nel Brecht di *Tamburi nella notte*: è il modernissimo, scontato motivo dello « Unbehauste Mensch », l'uomo senza dimora, secondo la formula felice e triste dell'Holthusen; ma già era un motivo acuto dall'elegia « Wannsee » di Rudolf Borchardt fino a *Fuori davanti alla porta* del Wolfgang Borchert. Spettava a Yvan Goll — nato per mescolanza di tre sangui: ebreo, francese e tedesco a Saint-Dié in Alsazia e tenuto in vita per qualche mese ancora all'ospedale di Strasburgo col sangue di sedici poeti di tutto il

mondo — farne la smarrita celebrazione epica nel suo poemetto, quasi ignoto in Italia, *Jean sans terre* scritto fra il '32 e il '38 (ediz. completa Segher, Parigi 1958): in questo « *Johann Ohneland* » Auden vede la reincarnazione moderna di *Jedermann*.

L'altra antitesi « salute-malattia », motivo, ormai, quasi consunto nella letteratura europea, va da Werther (e quanto insiste il Mittner su come si potessero conciliare in lui sanità e malattia) fino al Kafka del *Processo*. Fra Werther, che ama vedersi soffrire, e il Nietzsche, insieme feritore e ferito, e la « patologia narcisistica » del Mann — per usare espressioni tutte del Mittner — intercorrono sottili legami non meno sottili, ma certi, di quelli che uniscono la « romantica debolezza di volontà » di Werther e l'« eroe della debolezza » del Mann. Le frasi dei dubbi eroi di Musil: « Non sono nè fedele nè infedele », « Siamo indivisi non uniti » sono l'ultimo segno crudele di un gioco di sdoppiamento, di semi-colpe, di antitesi coscienti o no — ma responsabili sempre — che va da Werther, dalla sua « aderenza e distacco », alla « doppia verità » del Mann, alla « doppia vita » di Gottfried Benn, al binomio « anima ed esattezza », ancora, del Musil.

Si direbbe che le vene di Werther si allunghino e passino per tutto il corpo del nostro secolo. Se non lo avesse disegnato il Mittner, si potrebbe sospettare che questo Werther esitante, questo cangiante Goethe siano fin troppo moderni; invece, semmai, si potrebbe dire che Mittner, i moderni, li conosceva prima di leggerli, alle loro scaturigini romantiche, quando le acque del cuore parvero vertiginose e misteriose prima d'impaludarsi mortalmente nei canali della Venezia del Mann. Forse i romantici sono la cerniera del discorso mittneriano che si allarga a ventaglio sul nostro secolo. Indicarne i rapporti è facile, pericoloso, metastorico, direbbe il Mittner: facile ricordarsi che, prima che in Thomas Mann, Mittner aveva trovato in Federico Schlegel « il massimo dell'intenzionalità unito al massimo della spontaneità »; facile e vieto collegare il frammentismo romantico a quello moderno, in cui giustamente Mittner accumuna impressionisti ed espressionisti; ma quelli dei romantici erano frammenti di un assoluto intuito, quelli dei moderni, frammenti di un assoluto consunto; è facile, leggendo, in Mittner, del mimetismo, dello spirito proteiforme del Goethe, trascorrere a più moderni mimetismi; la doppia avventura di Ernst Jünger, quella guerriera e quella interiore del *Cuore avventuroso* paiono ultime facce diverse dello stesso dandismo romantico; l'aerea rete di corrispondenze del precario cosmo di Rilke pare risalire, oltre Baudelaire, da un lato, a più segrete corrispondenze del cosmo di Novalis; dall'altro, alla segreta paura del nihilismo cosmico dello Schlegel stesso il quale amò

l'aspra fertilità delle contraddizioni prima di ogni moderno e sentì — come ebbe a scrivere — l'esistenza di « molti individui dialoganti nell'interno del medesimo essere » prima che in Musil coesistessero — secondo una calzante definizione del Mittner — « un insieme di qualità senza uomo più che l'uomo senza qualità ». Fra il nudo sostantivo « Mensch » — uomo — che lo studente Herder, tremando di entusiasmo, scriveva nelle sue goffe poesiole, dopo aver ascoltate le lezioni di Kant a Königsberg, e la stessa nuda parola gridata dagli espressionisti passa e si abbassa forse tutto l'arco romantico.

Tutto questo facile patrimonio — facile perchè non tiene conto di tutto il variare, attraverso le stagioni letterarie, delle immagini, del tono e dello stile — si potrebbe raccogliere nell'eredità del problema soggetto-oggetto che dal malinteso accordo fra Hegel e Goethe scende al disaccordo estremo fra le cose in sè, ormai assurde, e le non meno assurde e chiuse creature kafkiane. Ma la spia più sottile, mittneriana, dell'eredità romantica è forse il gusto dell'ambivalenza, quella che Mittner chiama la passione per l'irrisolutezza nei romantici; comunque il giudizio del Mittner non resta mai impigliato nel gioco delle ambivalenze di cui è maestro: egli sa, per usare una sua frase, che « questo gioco scherzoso è in realtà sempre disperato », due volte disperato; per questo — limitandoci a un solo esempio — il Mittner sa essere così duro con lo Jünger definendolo « il più subdolo sofista dell'irresponsabilità politico-morale dell'ultimo quarantennio ».

Merito del Mittner germanista è quello di avere trasformato quel gioco in un rigoroso canone critico in cui i due poli opposti della bivalenza s'illuminano a vicenda, si scrutano senza riguardo, e di avere ancorato il gioco psicologico ai testi e alla storia. E' sempre stato un gioco facile andare in cerca di antitesi o, per dirla col Kindermann, alla ricerca del polo opposto di ciascun autore, diciamo, del suo anticorpo. Ma il difficile è cogliere, con o senza il consenso esplicito dell'autore, l'antitesi specifica, storica, personale, di ognuno, che lo illumini dal dentro. In questo, Mittner è maestro insuperabile; il suo libro è disseminato di questi rapporti nuovi e intimi, pregnanti, tutti temi nuovi di lavoro, quasi tesi di laurea come il rapporto tra paesaggio archeologico e natura nell'Italia di Goethe — nel saggio omonimo svolto con una sicurezza invidiabile di prove filologiche — quello fra la tecnica di rimozione e di riavvicinamento in Goethe; fra amore e crudeltà per il mondo borghese in Thomas Mann; fra impegno e gioco in Brecht; fra educazione e seduzione ancora in Goethe.

Ma due rapporti colpiscono più degli altri in questo libro, rimbalzano in mezzo ai problemi più vivi del nostro tempo: il legame fra

naturalismo e decadentismo all'inizio del secolo, lo stretto rapporto cioè fra il patologico ambientale, ereditario, dei poveri e il patologico estetizzante degli intellettuali della ricca borghesia guglielmina — un connubio torbido e astuto che neppure il Borchardt aveva visto così lucidamente —; l'altro è il rapporto fra l'eclettismo poetico dei simbolisti — da George a Hofmannsthal — e il dilettantismo irresponsabile, decorativo, della politica e della società di allora.

A libro chiuso, tre domande e sospetti — dimostrazione indiretta della fertilità di questo libro già oltre il bosco della germanistica — affiorano alla mente: si direbbe anzitutto che agli antichi quesiti frontali, derivati dal Croce, dei rapporti fra religione e poesia, politica e poesia, morale e poesia, vada sostituendosi quello fra psicologia e poesia. Il sospetto è che la psicologia sia lupo ben più mannaro, per la povera poesia, che non la religione, la politica e l'etica; e se la voglia mangiare. Si può essere ben grati al Mittner per averci insegnato come la si possa difendere, col testo e sul testo, con rigore storico e vigore etico.

Il secondo sospetto riguarda le ambivalenze. Più di trent'anni or sono, il Mittner affrontava per le corna la difficile antitesi fra due caratteri famosi e opposti della lingua tedesca: il suo senso del divenire, la sua fluidità, da una parte, e, dall'altra, il suo spirito di regolarità; da un lato i suoi accenti profondi, pieni di echi d'anima, dall'altro la sua geometria sintattica. Mittner parlò allora di « metodo delle differenze polari »: fra quello e il « misterioso amore delle oscillazioni polari » che oggi il nostro ritrova nella letteratura tedesca moderna si coglie un rapporto, più che musicale, strutturale. Queste polarità hanno per lo meno un problema comune, divenuto ormai urgente, giacchè dalle oscillazioni pendolari della lingua, della letteratura, della storia, nel tempo, si è passati ormai a quelle interiori, agli aspetti compresenti e contrastanti nello stesso scrittore. Se, come pare, questi contrasti riflettono una legge naturale o filosofica — dunque non più solo tedesca — si tratta di sapere — come già si è chiesto per Novalis — come si condizionano fra loro questi contrasti, al di là dello stile che li riflette: insomma, sapere almeno se questa in noi sia legge o debolezza.

Il terzo punto riguarda non le ambivalenze ma le polivalenze: nel senso che il Mittner, più volte, parlando di massimi autori come Goethe, Mann, Hofmannsthal e altri, insiste sui caratteri di mobilità, di avventura, di « alta mistificazione »: è tipico il suo paragonare Goethe a Issione « che abbraccia nuvole e nuvole col desiderio di stringere tutte le forme di bellezza e ne è punito con la tortura dell'anima, la tortura della mobilità eterna ». Non sfugge il sapore moderno del richiamo a questo mito che, da un lato, rammenta l'insaziata curiosità del primo Hofmanns-

thal, dall'altro si specchia, rovesciato e immobile, nelle figure di Mignon, divina fanciulla — spiega il Mittner — in cui coesistono tutti gli opposti, oltre quello del sesso: parente acerba e antica di quel Giuseppe della trilogia manniana, « divino mariuolo » scaltro e sincero che prelude all'ultimo Mann maestro di mistificazioni psicologiche.

Verrebbe voglia di chiedere se in questo Proteo giocoso e doloroso si identifichi anche — o ancora — l'artista moderno. Lo chiederemmo al Mittner se non avessimo timore che lasciasse a noi il rischio della risposta.

MARIANELLO MARIANELLI

UNA GRAMMATICA NEOELLENICA *

Si sentiva in Italia la mancanza di una grammatica del greco moderno, dobbiamo, quindi, essere grati a N. Catone di avere riempito questo vuoto, con l'augurio che egli possa con la sua opera contribuire a diffondere la conoscenza di questa lingua, che purtroppo pochi in Italia conoscono nonostante siano molti e valenti gli studiosi del greco antico. E mi riferisco, in particolar modo, ai numerosi professori delle nostre classi liceali, la conoscenza del greco dei quali si limita al dialetto ionico-attico e si ferma alla κοινή ellenistica, con una grave lacuna nella loro preparazione, perchè essi non avranno mai una visione completa dello svolgimento della lingua. E quanto sia utile la conoscenza del greco moderno per la stessa conoscenza del greco antico hanno già fatto rilevare insigni studiosi ¹.

Di grammatiche di greco moderno, dicevo, si sentiva in Italia la mancanza, anche perchè quelle poche ed invecchiate che c'erano, come per es. quella di R. Lovera ², quella di Francesco De Simone Brouwer ³, che vuole tenere una via di mezzo tra la lingua letteraria e quella parlata, ma che dà maggior posto alla καθαρεύουσα ⁴, o quella di Vito Palum-

* Nicola Catone, *Grammatica Neoellenica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1960.

¹ cfr. A. THUMB, *On the value of Modern Greek for the study of Ancient Greek*, in *The Classical Quarterly* 8 (1914) pp. 181-205, H. GRÉGOIRE, *Modern Greek in Aristophanes?*, in *The Link* I (1938) p. 16 e sgg. (cfr. Ἀμφία, in *Byzantion* 13 (1938) pp. 396-399) e dello stesso *L'étimologie de Caballus ou de l'utilité du grec moderne*, in *Études Horatiennes*. Recueil publié en l'honneur du bimillénaire d'Horace, Bruxelles 1937, p. 81 e sgg., cfr. anche SIMOS MENARDOS, *The value of byzantine and modern Greek in Hellenic studies*, Oxford 1909.

² *Grammatica della lingua greca moderna*, Milano 1920 3 ed.

³ *Grammatica della lingua greca moderna*, Napoli 1921.

⁴ perchè « una grammatica greca moderna non può esimersi dall'insegnare il greco letterario, che si accosta all'antico, giacchè allora il discente non sarebbe messo in grado di leggere e comprendere nemmeno un articolo di giornale » (cfr. pref. p. 5).

bo⁵, che mira esclusivamente alla δημοτική⁶, non esistono più in commercio, ed è assai difficile trovarne in giro qualcuna. Nè, credo, sia più reperibile ormai l'interessante volumetto di Emilio Peruzzi⁷, interessante non tanto per i cenni sulla grammatica neoellenica, quanto per le notizie di carattere storico-linguistico, e cioè per il breve saggio sugli influssi esercitati dal greco sulle lingue balcaniche, e sugli influssi nel lessico neoellenico di altre lingue, in modo particolare di quella italiana⁸. Donde la necessità per chi avesse voglia di apprendere il greco moderno di rifarsi alla recente grammatica neogreca di André Mirambel, anche perchè quelle classiche del Pernot e del Thumb anch'esse ormai sono fuori commercio.

Giunge opportuna, quindi, e desiderata questa grammatica neoellenica di N. Catone. Il lavoro è diviso in quattro parti: 1) *fonetica*, comprendente quattro capitoli, rispettivamente: segni grafici, segni ortografici greci, le vocali, le consonanti; 2) *morfologia*, comprendente tredici capitoli, rispettivamente: la flessione nominale, declinazioni, declinazione degli aggettivi nel volgare, gradi degli aggettivi, numerali, pronomi, il verbo, coniugazioni, presente e imperfetto, aoristo, tempi perifrastici, verbi impersonali e difettivi, verbi anomali; 3) *parti invariabili del discorso*, comprendenti quattro capitoli, rispettivamente: avverbi, preposizioni, congiunzioni, interiezioni; 4) *elementi di sintassi*. Chiude il volume un *indice greco essenziale*, e lo apre una *premessa*, seguita da una *notizia bibliografica*.

Prima di tutto mi sia lecito indicare i punti, sui quali non sono d'accordo con l'a. A § 15 p. 24 ἀνᾶμα (scritto anche ἀνάμα) non significa « corrente », ma « vino eucaristico », « vino da messa »⁹. E' νᾶμα

⁵ *Grammatica del greco volgare*. Metodo Gaspey-Otto-Sauer. Heidelberg 1909. Essa è una riduzione del *Lehrbuch der Neu-Griechischen Volks-und Umgangssprache* del Petraris.

⁶ « giacchè le poche grammatiche greche moderne, e per giunta poco commendevoli, che si avevano fino a ieri in Italia, fatte sullo stampo delle infinite Ἑλληνικαὶ Γραμματικαὶ del mondo ufficiale greco, potevano al più render capaci gli studiosi d'intender, bene o male, un articolo di gazzetta e di scambiare qualche frase colla gente colta, o in qualche modo istruita nelle scuole; non altro. Nessuno di quegli studiosi, anche se avesse appreso perfettamente il greco insegnato con tali grammatiche, poteva essere in grado d'intendere la lingua comune, il *volgare*, che vige e fiorisce in tutti i paesi greci... » (cfr. pref. p. III).

⁷ *Elementi di Greco moderno*, Milano 1942.

⁸ cfr. oc. pp. 47-61.

⁹ « ὁ οἶνος τῆς ἁγίας μεταλήψεως », vedi *Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Ἀθήναι 1933 (ed. Πρωτᾶς), s. v., cfr. anche *Ἐπίτομον ἐγκυκλοπαιδικὸν καὶ ἑποπτικὸν Λεξικὸν μετὰ πλήρους γλωσσικοῦ σημασιολογικοῦ καὶ ὀρθογραφικοῦ λεξικοῦ τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης* (καθαρευούσης — δημοτικῆς). Συντακτικὴ Ἑπιτροπὴ διὰ

che significa « corrente, sorgente », e che ha anche il significato di ἀνᾱμα: « ὁ οἶνος, δι' οὗ τελεῖται ἡ θεία εὐχαριστία, κοιν. ἀνᾱμα »¹⁰ e non viceversa¹¹.

A § 20 p. 30 la dizione « nei prestiti stranieri » mi sembra non propria, in quanto i *prestiti* sono sempre stranieri, cioè provengono sempre da un'altra lingua: sono parole straniere, ma finiscono di essere tali quando entrano nell'uso linguistico¹².

A § 28 p. 38 nota 2 è detto che « Il duale... nel gr. antico era una sopravvivenza che l'attico letterario conservò più a lungo degli altri dialetti ». Non direi che fu proprio l'attico letterario a conservarlo. Anche se questo possa valere per Platone, l'uso del duale nelle iscrizioni attiche e in Aristofane prova invece che esso fosse adoperato nella lingua parlata¹³. E alla frase « Come nella flessione nominale, anche in quella verbale il duale era scomparso » (§ 90 p. 90) per maggior chiarezza bisognava aggiungere che il duale era scomparso dall'attico sin dal diffondersi della κοινή¹⁴.

A § 32 p. 44: « Accanto ai temi neutri in -μα, tipo γράμμα, si crearono nomi in -σιμο... ». La dizione « accanto ai temi neutri in -μα » non mi sembra del tutto esatta. Noi sappiamo infatti che il *tema* è la

τὸ γλωσσικὸν μέρος: N. ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ, Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, ΘΡ. ΣΤΑΥΡΟΥ — Γενική ἐποπτεία, πρόλογος: ΜΑΝΟΛΗ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗ. Γραμματεὺς συντάξεως: ΤΑΣΟΣ ΒΟΥΡΝΑΣ, Ἀθῆναι 1955-57 (ed. Μορφωτικῇ Ἐταιρείᾳ), s. v., Δημητράκου Δ., Μέγα λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης, Ἀθῆναι 1953, s. v. e Ἀνδριώτη, Ἑτυμολογικὸ λεξικὸ τῆς κοινῆς νεοελληνικῆς, Ἀθῆναι 1951, s. v.

¹⁰ cfr. Λεξικὸν τῆς ἑλλ. γλ. oc. s. v., e Ἐπιτομὸν Λεξικόν oc. s. v., vedi pure DU CANGE, *Glossarium (ad scriptores) mediae et infimae graecitatis*, Lugduni 1688 (rist. 1943) s. v.: « Ita porro Graeci vocant vinum quod in Sacrosanto Missae sacrificio offertur, sanguinis e divino latere velut latices erumpentis symbolum ».

¹¹ Forse la confusione è stata dovuta al fatto che nel *Lexique grec moderne français* del PERNOT (Paris 1933) alla parola ἀνᾱμα si rimanda a νᾱμα.

¹² Vedi la differenza che v'è in tedesco tra « Fremdwörter » e « Lehnwörter ». E mi piace riportare qui le parole del Pisani: « ..una parola, diciamo meglio un elemento linguistico straniero, si può considerare prestito solo quando esso viene generalmente usato negli atti linguistici dei singoli alla stregua degli elementi tradizionali ed è divenuto quindi una delle isoglosse nel sistema che costituisce una determinata lingua. Ma una volta che ciò è avvenuto, il considerare quell'elemento come prestito ha un significato solo per lo storico della lingua » cfr. *L'etimologia*. Storia, questioni, metodo, Milano 1947, p. 66.

¹³ cfr. K. MEISTERHANS - ED. SCHWYZER, *Grammatik der Attischen Inschriften*, Berlin 1900, pp. 122-123, 199-203, vedi pure A. MEILLET, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, Paris 1920 (non ho presente la 3ª ed.), p. 209. E' evitando il duale, afferma il Meillet, che i poeti tragici davano un aspetto letterario alle loro opere, appunto perchè esso era usuale nel parlare comune (cfr. p. 154).

¹⁴ cfr. MEILLET, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque* oc. p. 209.

parte della parola cui vengono aggiunte le desinenze, [e l'a. (cfr. p. 41 nota 1] evidentemente non lo ignora, se afferma che « si suole chiamare *tema* la parte che resterebbe di una forma nominale (o verbale) immaginariamente spogliata dell'elemento morfologico finale (desinenza)], e non esistono in greco temi in -μα; anche se nei nomi neutri « l'amuissement de l'occlusive finale au nominatif-accusatif singulier effaçait l'indication du thème »¹⁵, essi restano sempre temi in dentale. Perchè altrimenti, se seguissimo il Catone, dovremmo parlare di temi neutri in -λι per μέλι, e così di temi neutri in -λα per γάλα, il che quanto sia assurdo a nessuno sfugge.

Forse si voleva dire « accanto ai sostantivi, ai nomi in -μα » ovvero semplicemente « accanto ai neutri in -μα ».

A § 55 p. 56 è detto che i neutri in σιμο¹⁶ sono « ricavati dall'aoristo sigmatico ». Ma dire che siano ricavati dall'aoristo sigmatico non è esatto, vedi infatti: γάρασιμο (aor. ἔγδαρα di γδέρνω), δάρασιμο (aor. δάρθηκα di δέρνω), φέρασιμο (aor. ἔφερα di φέρνω), πλύσιμο (aor. ἔπλυνα di πλένω). Avrebbe fatto bene, quindi, l'a. a dire « derivati dal tema dell'aoristo », anche perchè dire « ricavati dall'aoristo sigmatico » può lasciare dei dubbi, quando si citano esempi quali: δέσιμο (ἔδεσα), βάψιμο (ἔβαψα), τρέξιμο (ἔτρεξα), cioè si può pensare a δεσ, βαψ, τρεξ + des. — ιμο¹⁷.

A p. 114 parlando di « degli antichi atematici ἔθηκα, ἀφῆκα, ἔδωκα » [a proposito dell'aoristo in -κα del neogreco, tipo βοῆκα(βοίσκω), μπῆκα(μπαίνω) ecc.] è detto a nota I che « questi aoristi rimasero nella κοινή ellenistica, che impiegò anzi anche le forme del plurale, sconosciute all'attico, per es. ἀφῆκατε, ἔθηκαν... ». Ora dire semplicemente che queste forme erano « sconosciute all'attico » è inesatto; infatti queste forme, che s'incontrano già in Omero e poi diventano frequenti in Erodoto, appaiono nelle iscrizioni attiche sin dal 385 a.C. e in seguito vi diventano comuni¹⁸. Bisognava, quindi, dire « sconosciute all'attico letterario ».

¹⁵ cfr. CHANTRAINE, *Morphologie historique du grec*, deuxième tirage revu, Paris 1947, § 64 p. 58.

¹⁶ Questa desinenza certamente deriva dal neutro degli aggettivi in σιμος, tipo ἀμφισβητήσιμος, ἀπολύσιμος, δικάσιμος, κρίσιμος ecc.; ma c'è chi ritiene, come Jannaris, che essa derivi dai sostantivi in — σις + des. — μα cfr. Ανδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικὸ* oc. s. v. σιμο.

¹⁷ Per δέσιμο infatti qualcuno dà questa etimologia: ant. δέσις + des. — ιμον, lo stesso dicasi di τρέξιμο: τρεξ + ιμο cfr. Ανδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικὸ* oc. ss.vv.

¹⁸ cfr. MEISTERHANS - SCHWYZER, *Grammatik der Attischen Inschriften*, oc. pp. 188-189, ed anche CHANTRAINE, *Morphologie historique du grec* oc. § 181 p. 177.

Ed ora mi sia consentito fare qualche altra osservazione a riprova dell'interesse con cui ho letto il lavoro del Catone.

La premessa, che tratta della evoluzione della lingua e della polemica tra volgaristi e puristi, è chiara ma un po' schematica. Lo sviluppo storico della lingua meritava di essere approfondito di più.

A p. 4 è citata l'opera dello Psichari(s), *Il mio viaggio*. Ma non sarebbe stato opportuno dare anche il titolo greco, *Τὸ Ταξίδι μου*, che fu pubblicato la prima volta nel 1888, e poi nel 1905², e nel 1926³, e il luogo di pubblicazione, Ἀθήνα, per dare agio, a chi ne avesse voglia di poterlo più facilmente reperire?

A p. 5 per la questione della lingua era bene citare gli studi del Krumbacher¹⁹, dello Hatzidakis (Χατζιδάκης)²⁰, dello Psichari(s) (Ψυχάρης)²¹, e quelli del Triandaphyllidis (Τριανταφυλλίδης)²²; il titolo completo dell'opera di Tzárztanos è: *Τζάρτζανου Ἀχ.*, *Τὸ γλωσσικό μας πρόβλημα, πῶς ἐμφανίζεται τώρα καὶ ποιὰ εἶναι ἡ ὁρμὴ λύσεως του*.

Sempre a p. 5 si cita la *Einleitung in die neugriechische Grammatik* di Giorgio Hatzidakis, senza menzionare il luogo di pubblicazione, cioè Leipzig. E meritavano di essere citate senz'altro per la loro importanza dello stesso Χατζιδάκης *le Γλωσσολογικαὶ μελέται*, Ἀθήναι 1901, e *le Γλωσσολογικαὶ ἔρευναι*, Ἀθήναι 1934, insieme ai *Μεσαιωνικὰ καὶ νέα Ἑλληνικά*, τόμος Α', Ἀθήναι 1905, e τόμος Β', Ἀθήναι 1907.

Ancora a p. 5 notiamo Triandafilidis per Triandaphyllidis. Perché non mettere tra parentesi il nome greco, in modo che ci si possa orientare meglio? Sarebbe preferibile non italianizzare il nome, quando si cita da una lingua straniera, e non tradurre il titolo della rivista, come per es. fa il nostro a. a p. 11 nota 1, — se mai la traduzione doveva esser data tra parentesi dopo il testo greco —, e ciò anche per non rendere difficile rintracciare la rivista citata.

¹⁹ *Das Problem der neugriechischen Schriftsprache*, Monaco 1902.

²⁰ *Die Sprachfrage in Griechenland*, Atene 1905, apparso anche in francese e in greco moderno nel 1907.

²¹ cfr. *Quelques Travaux de linguistique de philologie et de littérature hellénique* 1884-1928, Paris 1930, in cui sono ristampati parecchi studi sul problema della lingua, vedi pp. 257 e sgg., 432 e sgg., 482 e sgg., 512 e sgg. ecc.

²² Oltre ai suoi numerosi lavori pubblicati nel *Δελτίο τοῦ Ἑκπαιδευτικοῦ* 'Ομίλου ricordiamo 'Ο Ψυχάρης καὶ τὸ γλωσσικὸ ζήτημα, in *Νέα Ἑστία* 6 (1929) p. 950 e sgg., 'Η Ἀκαδημία καὶ τὸ γλωσσικὸ ζήτημα, in *Νέα Ἑστία* 14 (1933) 161 e sgg. Si poteva inoltre citare PAVOLINI P. E., *La questione della lingua in Grecia e l'opera di Giovanni Psichari*, in *Atene e Roma* 7 (1904) pp. 19-32, e lo studio di MIRAMBEL ANDRÉ, *Le roman néollénique et la « Question de la langue »*, in *Mélanges Octave et Melpo Merlier*, tome premier, Athènes 1956, pp. 337-356.

A p. 6 si ricorda « che la prima grammatica neogreca compilata da stranieri è quella del gesuita siciliano Girolamo Germano », che fu pubblicata non nel 1662 ma nel 1622 a Roma (e poi fu ristampata a Parigi dal Pernot nel 1907); e meritava di essere ricordata pure la *Grammatica linguae graecae vulgaris*, di Simon Portius (Parigi 1638) (che fu ristampata nel 1889 e commentata da Wilh. Meyer).

A p. 16 nota 1: « Negli altri casi poi ζ è passato a σ è dinanzi a consonante ». Si tenga presente che l' ϵ è derivato dall'incontro di ζ con parole che cominciano con ϵ , per es. ζ ϵ να, ζ ϵ μένα ecc.

A proposito dei mutamenti vocalici, avvenuti per cause differenti, è detto (§ 10) che l' α - iniziale di alcune parole proviene da ϵ - per assimilazione, ma sarebbe stato opportuno aggiungere « regressiva ». E per α λαφιασμένος (p. 19) (attonito, trafelato) avrei dato la seguente serie, ϵ λαφιάζομαι < ϵ λάφι < ϵ λαφος, e così per α ργαλειός (telaio), α ργαλειό < α ργαλειόν < ϵ ργαλειόν ²³, e poi, dopo, se mai avrei riportato ϵ ργον. Inoltre è da osservare, a proposito dell' ϵ originario che talora si è mutato in o » (§ 10), che in δ μορφος (bello) si ha avuto il prevalere dell' o nella frase δ ϵ μορφος ²⁴, e in γ ιομάτος l' o invece dell' ϵ è dovuto ad influsso del seguente μ , cfr. γ έμα > γ ιόμα, mentre in δ ξω = ϵ ξω (fuori) l' o si spiega per assimilazione regressiva ²⁵, e in δ ροξη = δ ρεξι (appetito) per assimilazione progressiva.

Sempre a p. 19: α λέτρι non da α ροτρον che avrebbe dato α λετρον ²⁶, ma da α ρότριον diminutivo dell'ant. α ροτρον ²⁷.

A p. 30 nota 1 a proposito di κλέφτης che « ha anche il significato speciale di « ribelle, partigiano », sotto la dominazione turca » perchè non ricordare i canti *cleftici*?

A § 22 p. 32: « α γόρι ragazzo (da α ώριον) ». La parola α γόρι non può derivare da α ώριον (forma aggettivale attestata da Teofrasto, Arato, Nonno e Antologia Palatina), ma essa trae origine da α γωρος — α γώριν < α ωρος cfr. anche α γουρος e α γούριν ²⁸.

²³ Vedi Π. Φουρίνης, in *Λεξικογραφικὸν Ἀρχεῖον* 6, p. 407 e sgg., e Ἀνδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν* oc. s.v.

²⁴ cfr. Ἀνδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν* oc. s. v., e Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 233.

²⁵ ma cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 233.

²⁶ cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 328.

²⁷ cfr. Ἀνδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν* oc. s. v., che cita per il cambiamento di ρ in λ Σ. Καφωμένος, in *Λεξικογραφικὸν Δελτίον Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 3, p. 97.

²⁸ cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. II p. 286, e lo stesso in *Ἀθηνᾶ* 41, p. 20.

Sempre a § 22, 9 p. 33, dove si parla dello scambio tra liquide e nasali, si accenna al passaggio di $\rho > \lambda$ e di $\lambda > \rho$ e tra gli esempi di quest'ultimo fenomeno viene inserito, senza che vi sia alcun evidente rapporto, « μελίγγι tempia (dal diminutivo di μῆνιγγξ) » (che era bene poi dire che è μῆνιγγιον).

A § 23 p. 34: « ρεσίνα (un tipo di vino) », è veramente il famoso vino resinato, assai comune in Grecia ²⁹.

A p. 33 nota I ἀμόνι (incudine) da ἀκμόνιον diminutivo di ἄκμων.

A § 28 p. 38: « Naturalmente nuovi tipi di diminutivi furono creati, per es. παιδάκι « bambino », χειράκι « manina », e sim. ». Era bene specificare che questa desinenza ipocoristica di sostantivi neutri deriva dai diminutivi in -άκιον, che a loro volta derivano da sostantivi in -αξ tipo αὔλαξ - αὐλάκιον, πίναξ - πινάκιον ecc. ³⁰. Si potevano, poi, qui citare altre desinenze ipocoristiche ³¹ quali: -άκης (πατέρα - πατεράκης), -άκος ³² (δρόμος - δρομάκος), -ίτσα ³³ (μηλιά - μηλίτσα), -ούδα ³⁴ (κοπέλα - κοπελούδα), -ούλα, -ούλης, -ούλι ³⁵ (βρύση - βρυσούλα, ἀδερφός - ἀδερφούλης, δέντρο - δεντρούλι).

A p. 38 nota 3 è citato O. MERLIER, *Le remplacement du datif par le génitif en grec moderne*, in *Bulletin de Correspondence Hellénique* 1931, ma non sono indicate le pagine dell'articolo. Esse sono: 207-228.

A § 32 p. 4 a proposito delle declinazioni è detto che « accanto ai temi neutri in -μα tipo γράμμα, si crearono nomi in -σιμο, come per es. γράψιμο scrittura ». Ma bisognava ricordare che si moltiplicarono anche gli aggettivi in -σιμος quali: εἰσπράξιμος, κατοικήσιμος, παρουσιάσιμος, συζητήσιμος, ὑπολογίσιμος ecc., oltre che da verbi derivati an-

²⁹ cfr. lat. *resina* vedi KRETSCHMER, in *Byzant. Zeitschrift* 7 (1898) p. 399.

³⁰ cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 422.

³¹ che trovo riportate ai §§ 40, 42, 52.

³² Sia — άκης, che — άκος derivano dai sostantivi in — άκι.

³³ Probabilmente deriva dallo slavo (Meyer), ma c'è chi sostiene che essa derivi dal greco — ίκιον (cfr. A. Μπούτουρας, in *Λαογραφία* 3, p. 611 e sgg., e Φ. Κουκουλές, in *Ἑλληνικά* 4 p. 361 e sgg.), o dal lat. — *icius* (Morosi), altri da — ίσκιον cfr. *Ἀνδριώτη*, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν* oc. s. v. — ίτσα, Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 78 nota 1, e S. G. KAPSOMENOS, *Die Griechische Sprache zwischen Koine und Neugriechisch*, München 1958, p. 37.

³⁴ dai sostantivi dimin. in — οὔδι, che derivano dagli antichi diminutivi in — οὔδιον con tema in — ου: χνοῦς - χνούδιον, βούς - βούδιον cfr. HATZIDAKIS, *Einleitung* oc. p. 109, e lo stesso in *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. II p. 306.

³⁵ Quest'ultime tre desinenze diminutive secondo Φ. Κουκουλές (in *Ἀθηνᾶ* 51, p. 122) risalgono all'antico — ὕλλιον, mentre per Χατζιδάκις (in *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. II p. 306) derivano dal lat. -ullus, -ulla.

che da sostantivi come: συντάξιμος da σύνταξη, cfr. già nel greco classico θανάσιμος (θάνατος).

A § 35 p. 46 τσέλιγκας più che « ricco pastore » è « capo di pastori » o se mai « proprietario, possessore di gregge ».

A § 89 p. 90 perchè non tenere presente che ἄς oltre che da ἄφες (ἀφίημι)³⁶ si fa derivare da qualcuno da ἕασον ossia ἕασε < ἄσε < ἄς³⁷, anche se questa etimologia è ritenuta meno accettabile?

A § 95 p. 97 si dice che: « La forma εἶναι pare riposi su ἔνι per ἔνεστι, lat. *inest* »³⁸. Il primo a ricondurre la terza pers. sing. εἶναι del verbo εἶμαι a ἔνι fu il Koraïs (᾿Ατ. I, 95). Lo Psichari, poi, fu il primo a sostenere che la forma ἔνι fosse stata adoperata nel greco volgare già da antichissimo tempo. Essa infatti non è sconosciuta alla prosa attica e poichè si trova nella greicità posteriore, adoperata nella lingua popolare, egli arriva alla conclusione che questa forma non ha cessato di vivere. E la stessa modificazione nel senso, — ἔνι è divenuto sinonimo di ἔστί — prova l'uso costante e secolare di questa parola³⁹. In seguito il Pernot fa uno studio accurato sullo sviluppo storico del presente indicativo del verbo εἶµι. Ed anch'egli fa risalire a ἔνι la 3^a pers. sing. εἶναι. Di questa forma il Pernot dà la spiegazione attraverso la storia di ἔνι che appare nei testi medioevali. E come si sia arrivato dal senso composto di ἔνι al semplice è pure dimostrato da questo studioso⁴⁰. Già Hatzidakis aveva ammesso la identificazione di ἔνι con ἔστί nel N. T.⁴¹. E del resto ancora oggi ἔνι è in uso a Cipro e nel Ponto, e a Sfakia in Creta si dice ἔναι⁴². E credo che si debba tenere presente anche il fatto che al tempo di Eliano ἔνι era sospettato da una atticista di rigorosa osservanza⁴³, appunto perchè volgare.

³⁶ cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 197, e PSALTES ST., Ngr. ἄς = ἄφες oder ἕασε ?, in *Glotta* 3 (1912) pp. 85-87.

³⁷ cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 210, e JANNARIS A., *Hist. Greek Gramm.* 448, citato da Ἀνδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν* oc. s. v. ἄς.

³⁸ cfr. CHANTRAINE, *Morphologie historique du grec* oc. § 237 p. 236: « Au présent la 3^e pers. sg. et pl. εἶναι semble issue de ἔνι (particule équivalente à ἔνεστι) ».

³⁹ cfr. *Études de philologie néo-grecque. Recherches sur le développement historique du grec*, Paris 1892, pp. 369-371.

⁴⁰ cfr. *L'indicatif présent du verbe être en néo-grec*, in *Mémoires de la société de linguistique de Paris* 9 (1896) pp. 170-188.

⁴¹ cfr. *Einleitung in die Neugriechische Grammatik* oc. p. 207.

⁴² cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 564. La forma ἔναι è adoperata anche altrove cfr. Στ. Χανθουδίδου, *Ἐρωτόκριτος, ἐν Ἡρακλείῳ Κρήτης* 1915, pp. 546-547.

⁴³ cfr. W. SCHMID, *Der Attizismus in seinen Hauptvertreten*, Stuttgart 1887-1897, vol. III p. 121.

Si ritiene giustamente che ἔνι abbia subito l'influenza di εἶμαι e di εἶσαι e sia diventato εἶναι, passando attraverso l'intermediario ἔναι ⁴⁴.

C'è poi il Kretschmer ⁴⁵ che, trovando ἔνι con il significato di ἐστί in una iscrizione su un vaso corinzio del VI sec., sostiene che il neogreco εἶναι risalga a ἔνι, e sia da considerare un dorismo della koinè dialettale ⁴⁶.

A p. 115 nota 2 a proposito dell'aoristo passivo è detto che la « uscita in -ηκα e in -θηκα si è forse sviluppata da qualche intransitivo come μῆκα... ». Ma come poteva la desinenza di poche forme intransitive dar vita a tutti i passivi? Si è sostenuto anche che per analogia degli aoristi attivi, tipo ἔδωκα, ἔθηκα, ἦκα ecc., si siano formati i passivi in -(θ)ηκα. Ma perchè non ritornare all'ipotesi del Χατζιδάκις ⁴⁷, che, ritenendo inverosimile quella che fa derivare i passivi dagli aoristi attivi, sostiene che -ηκα ai sia sviluppata dalla desinenza dell'aoristo passivo (-ην) e del perfetto (-κα), (precisamente dalle forme in -έβηκα)?

A § 105 p. 119 è bene precisare che θά si fa derivare da θέλει ἵνα > θέλει νά > θελνά > θεννά > θενά, e per assimilazione regressiva θανά donde θάν (dinanzi a vocale) e θά (dinanzi a consonante), sebbene qualcuno ne dubiti ⁴⁸.

A § 116 p. 138: ναί e μάλιστα, entrambi significano « sì », ma vi è una sfumatura di significato. Infatti μάλιστα ⁴⁹ si usa per maggior cortesia e gentilezza ⁵⁰.

A § 135 p. 151 è detto: « Non si confonderà νά volitivo e completivo con νά dittico, di origine differente ». Si sarebbe fatto bene quindi ad aggiungere che il νά volitivo (da ἵνα) ha sempre l'accento grave, mentre il νά dittico ha l'accento sempre acuto e deriva da ἦνι < ἦν ⁵¹.

⁴⁴ cfr. Pernot e Χατζιδάκις testè citati.

⁴⁵ cfr. *Korinth*. ἔνι « ist », in *Glotta* 12 (1922) p. 152.

⁴⁶ Ma altri ancora si sono interessati alla etimologia di εἶναι vedi W. BESCHEW-LIEW, *Der Ursprung des neugriechische εἶναι* (= ἐστί), in *Glotta* 23 (1935) pp. 270-273, e G. ANAGNOSTOPOULOS, *Ueber das neugriechische εἶναι*, in *Glotta* 25 (1939) pp. 9-11.

⁴⁷ cfr. *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. II pp. 545-549.

⁴⁸ « Il n'y a aucun usage, quelque fréquent qu'il soit, aucune rapidité de prononciation ni aucune triture de mots qui puisse amener θενά à θά », cfr. PSICHARI J., *Essai de phonétique néo-grecque*, Paris 1884, p. 14.

⁴⁹ che si adopera anche come avverbio, con il significato antico di « soprattutto », « specialmente » ecc., e con quello moderno di « inoltre », « ancora », « di più », e come congiunzione avversativa con il significato di « al contrario », « anzi ».

⁵⁰ E' « une forme d'insistance, et même de politesse » cfr. André Mirambel, *Grammaire du Grec Moderne*, Paris 1949, p. 184.

⁵¹ cfr. HATZIDAKIS, *Einleitung* oc. p. 52, e lo stesso in *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. II p. 100, e 400, ed anche Δ. Γεωργακάς, in *Λεξικογραφικὸν Δελτίον* 2, p. 137.

Nell'avvertenza si parla di « frequentissimi richiami al greco antico », e questo intento è davvero encomiabile. Ma poi ci si resta delusi in moltissimi casi, in cui il richiamo alla forma antica sarebbe quanto mai utile, come per es. nel caso di φεγγάρι (p. 9) « luna » diminutivo dell'ant. φέγγος (φέγγω), gr. ant. σελήνη che, del resto, è viva in πανσέληνος « luna piena »; κρασί (§ 52) « vino » gr. ant. οἶνος che è adoperato in moltissimi composti ⁵²; ψωμί (§ 52) ⁵³ « pane » gr. ant. ἄρτος usato in vari composti ⁵⁴; ψάρι (§ 52) « presce » gr. ant. ἰχθύς anch'esso vivente in diversi composti ⁵⁵; τραγούδι, (§ 52) ⁵⁶ « canzone » gr. ant. μελύδριον, ῥισμάτιον; φῖλιδισι (§ 52) « avorio » gr. ant. ἐλέφας, ma ancora in greco moderno ἐλεφαντόδοντο, ἐλεφαντοκόκκαλο; ἄσπρος (§ 58) ⁵⁷ « bianco » gr. ant. λευκός, adoperato ancora in derivati e composti ⁵⁸; κόκκινος (§ 58) ⁵⁹ « rosso » gr. ant. ἐρυθρός, usato ancora ⁶⁰ ecc. ecc. Mentre nel caso di ματωμένος « insanguinato » (p. 23) il confronto era da fare più che con αἷμα con l'ant. αἰμάττω, αἵματῶ, donde ματώνω, e così παίνῶ « lodo » era da confrontare più che con ἔπαινος con ἐπαινῶ ⁶¹, e parimenti ψηλός « alto » più che con ὕψος con ὑψηλός da cui deriva ⁶².

Per quanto riguarda poi le etimologie, senza dubbio utili, perchè non dare, anche in nota, l'etimologia di altre parole usuali (che a prima vista sembrano strane) quali: νερό « acqua » (§ 51) da νεαρὸν (ὔδωρ) ⁶³;

⁵² οἶνοβαρής, οἶνοβαφής, οἶνόγαλα, οἶνολογία, οἶνομανής, οἶνομανία, οἶνόπνευμα ecc.

⁵³ Da ψυμί(ο)ν dimin. di ψυμός, cfr. KRETSCHMER, in *Glotta* 15 (1926) p. 60.

⁵⁴ ἄρτοδοσία, ἄρτοθήκη, ἄρτόκρεας, ἄρτοποιεῖον, ἄρτοποιία, ἄρτοπώλης ecc.

⁵⁵ ἰχθυέλαιον, ἰχθυόκολλα, ἰχθυοκομία, ἰχθυοπωλεῖον ecc.

⁵⁶ Al plur. τραγούδια, e chi non conosce il greco moderno traduce « tragedia »! Τραγούδι può considerarsi diminutivo di τραγωδία, come ritiene il Χατζιδάκις (in *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ. oc. vol. II* p. 476), o derivato dal verbo τραγουδῶ.

⁵⁷ Dal lat. *asper*? cfr. Ἀνδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν oc. s. v.*, vedi anche *Byzant. Zeitschrift* 1931 p. 143.

⁵⁸ λευκαῖνον, λεύκασμα, λευκαστής, λευκόθριξ, λευκοσίδηρος, λευκοφορῶ ecc.

⁵⁹ da κόκκος.

⁶⁰ ἐρύθημα, ἐρυθριῶ, ἐρυθροβαφής, ἐρυθρόδεσμος, ἐρυθρομέλας ecc.

⁶¹ Per la perdita dell'iniziale ε vedi Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ. oc. vol. I* p. 220.

⁶² Per l'afresi del suono i cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ. oc. vol. I* p. 220.

⁶³ cfr. JANNARIS A. N., *The modern Greek word νερό*, in *The classical Review* 8 (1894) pp. 100-101, Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ. oc. vol. II* pp. 598-599, cfr. anche THUMB A., *Note on the word νερό*, in *The classical Review* 8 (1894) pp. 398-399, e DARKÓ, in *Byzant. Zeitschrift* 11 (1902) pp. 603-604.

ἄλογο « cavallo » (§ 51) da ἄλογος ⁶⁴; κρασί « vino » (§ 52) da κρασις ⁶⁵, che ha soppiantato l'ant. οἶνος, testimonianza chiara di un'usanza comunissima nell'antica Ellade di non bere vino puro, ma di mescolarlo con acqua, e κρατήρ dicevasi appunto il vaso in cui si mescolava il vino con l'acqua (in cui avveniva la κρασις cioè la fusione, la miscela), entrambi i termini da κεράννυμι; ψάρι (§ 52) « pesce » da ὀψάριον dimin. di ὄψον ⁶⁶; κιόλας « digià », « all'istante », « ormai » (§ 114) da καὶ ὅλα ⁶⁷; σάματις « come se », « forse che...? » (p. 136 nota 1) da ὦς + ἄματι (ἄμα + ὅτι) ⁶⁸; σάμπως « forse che...? » (§ 116) da σάν (ὦς ἄν) + πως.

E perchè non precisare poi che i dialettali μπίτ e ντίπ (§ 115 p. 138) « affatto », « completamente », « punto », « per nulla » sono di origine turca? come, del resto, κάλφας (§ 35) « garzone », « capomastro », χαφιές « spia », « delatore », μπαξές « giardino », μενεξές « violetta » (§ 38), φίλδισι o φίλντισι (§ 52) « avorio » (ma significa anche « madreperla »); di origine slava, invece, è τσέλιγκας (§ 35) « capo di pastori ». Così per μάγουλο (§ 51) « gota », « guancia » avrei aggiunto che deriva probabilmente dal tardo lat. *magulum* ⁶⁹; come anche per μάρμπας (§ 35) « zio » sarebbe stato utile precisare che deriva dal ven. *barba* ⁷⁰, e che è avvenuto un sorprendente scambio, se si pensa che l'it. *zio* deriva dal greco θειός ⁷¹.

⁶⁴ cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I pp. 142-143, dal quale è chiarito il motivo per cui proprio il cavallo, che è il meno irragionevole di altri animali, fu chiamato ἄλογο. Questa denominazione sembra essere stata tratta dalla vita militare.

⁶⁵ Per l'accento ossitono cfr. Χατζιδάκι, *Μεσ. καὶ Νέα Ἑλλ.* oc. vol. I p. 395, e lo stesso in *Glotta* 15 (1926) p. 139 e sgg., ed anche KRETSCHMER, in *Glotta* 15 (1926) p. 65.

⁶⁶ cfr. Ἀνδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν* oc. s. v. ψάρι (I).

⁶⁷ cfr. GEORCAKAS D., in *Byzant. - Neugr. Jahrbüher* 14 (1938) p. 79 e sgg.

⁶⁸ cfr. Ἀνδριώτη, *Ἑτυμολογικὸ λεξικόν* oc. s. v.

⁶⁹ cfr. MEYER G., *Neugriechische Studien* III, Wien 1895. *Die Lateinischen Lehnworte im Neugriechischen*, p. 41, TRIANDAPHYLIDIS MAN. A., *Die Lehnwörter der mittelhellenischen Vulgärliteratur*, Strassburg 1909, p. 120. Ma c'è chi sostiene che la parola deriva dall'albanese *magul'*. Colgono meno nel segno quelli che vorrebbero ricondurla a ἔμαγον (μάσσω), a μάλον, o come vorrebbe il Korais (Κοραῖς) (Ἄτ I 127) al lat. *maxilla*, cfr. Χανθουδίδου, *Ἑρωτόκριτος* oc. p. 603.

⁷⁰ cfr. BOERIO G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia MDCCCXXIX, s. v. BATTISTI CARLO - ALESSIO GIOVANNI, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1952 I s. v. *barba* ³, cfr. pure DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* ed. 1954 (Austria) s. v.

⁷¹ che pur continua a vivere comunemente nella forma θειός.

Un accenno meritavano, tra i sostantivi anomali, gli indeclinabili — il cui caso è riconoscibile dall'articolo — che comprendono nomi di origine straniera (κονιάκ, μπάρ, τράμ ecc.), la maggior parte delle lettere dell'alfabeto (ἄλφα δέλτα ecc.), prefissi ('Αγία -, γερο -, καπετάν -, μαστρο -, μπαρμπα ecc.), parole popolari (διάβα « passaggio » ecc.), nomi propri (Πάσχα, Ἱερουσαλήμ, Ἀδάμ ecc.), e i sostantivi difettivi (ἔλλειπτικά) (δείλι « pomeriggio, sera », ὄφελος « utile, vantaggio, guadagno, profitto », (τίς) προάλλες « giorni fa, qualche giorno fa ») adoperati spesso solo in determinate espressioni ⁷².

Una trattazione, anche non estesa, era necessaria sui prestiti sia latini ⁷³, che italiani ⁷⁴, francesi ⁷⁵, slavi, albanesi ⁷⁶, turchi ⁷⁷, oltre a quelli meno diffusi [romeni ⁷⁸, arabi, inglesi, tedeschi ⁷⁹], per dare una idea mediante questi vari elementi linguistici delle vicissitudini storiche non solo, ma anche della ricchezza e della varietà del lessico.

Mi sembra, poi, che nuoccia al lavoro del Catone il rimandare a grammatiche del greco antico per la declinazione di sostantivi in uso nella *katharevousa*, mentre sarebbe stato più utile e più comodo per il

⁷² cfr. per ἥπατα § 56, e per διάβα § 151 p. 166.

⁷³ cfr. MEYER, *Neugriechische Studien* III oc. pp. 1-84, cfr. anche i miei *Studi introduttivi alla Cronaca di Morea* II, in *Siculorum Gymnasium* 1960 n. 2 pp. 133-176.

⁷⁴ cfr. MEYER, *Neugriechische Studien* IV, Wien 1895, I *Die Romanischen Lehnworte im Neugriechischen*, pp. 1-106, HESSELING D. C., *Les mots maritimes empruntés par le Grec aux langues romanes*, Amsterdam 1903, KAHANE H., *Gli elementi linguistici italiani nel neogreco*, Firenze 1938, estratto dall'*Archivum Romanicum* XXII nr. 1, KAHANE H. und R., *Italienische Ortsnamen in Griechenland*, Athen 1940, *Mediterranean Bibliography* 1. Italian Loan-Words in Modern Greek, in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves* tome VII (1939-1944) pp. 187-228.

⁷⁵ cfr. GRÉGOIRE H., *Les mots français en grec*, in *Congrès de la langue française* Gand 1913, Παπαδοπούλου Α. Α., *Οἱ γαλλισμοὶ τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης*, in *Ἀθηνᾶ* 42 (1930) pp. 3-33.

⁷⁶ cfr. MIKLOSICH FR., *Die slavischen Elemente im Neugriechischen*, Wien 1870. MEYER, *Neugriechische Studien* II, Wien 1894 I *Die Slavischen, Albanischen und Rumänischen Lehnworte im Neugriechischen*, pp. 1-104, WEIGAND I., *Das Albanische in Attika*, in *Balkan-Archiv* 2 (1926) p. 167 e sgg., Φουρίκη Π., *Ἡ ἐν τῇ Ἀττικῇ ἑλληνοαλβανικὴ διάλεκτος*, in *Ἀθηνᾶ* 42 (1932) p. 28 e sgg., e 44 (1934) p. 49 e sgg.

⁷⁷ MIKLOSICH FR., *Die türkischen Elemente in den südost-und osteuropäischen Sprachen*, Wien 1889.

⁷⁸ PASCU G., *Rumänische Elemente in den Balkansprachen*, Genève 1924 p. 3 e sgg. (Biblioteca dell'*Archivum Romanicum*, II, 9).

⁷⁹ THUMB A., *Die germanischen Elemente des Neugriechischen*, in *Germanistische Abhandlungen* Herman Paul zum 17. März 1902 dargebracht, Strassburg 1902 pp. 225-258.

discente riportare semplicemente il paradigma del sostantivo in questione. Ed inoltre non mi sembra che siano ben disposti tipograficamente sia gli esempi di declinazione che di coniugazione; doveva darsi ad essi maggior rilievo.

Ricca la documentazione degli esempi nella trattazione delle preposizioni e degli avverbi.

Errori di stampa: oltre quelli notati dallo stesso a., vedi a p. 15 nota 1: « Per notare l'assenza di aspirazione, lo stesso grammatico inventò, opponendolo allo spirito dolce... » per: opponendolo allo spirito aspro; a p. 23 *κυρουφή* per *κορυφή*; a p. 55 (§ 52) *φίλντιδι* per *φίλντισι*; a p. 61 penultimo rigo: mutarlo per mutuarlo; a p. 96 *εἶμι* per *εἰμί*; a p. 172 *θα* 88 per 89.

A § 116 p. 138 a nota, aggiungere 4.

A § 117 p. 139 in molte preposizioni riportate l'accento deve essere acuto, non grave dove c'è la virgola o il punto, cfr. anche pp. 15 e 16 e altrove.

Segnaliamo anche la svista di p. 35 § 36: « Una sillaba consta di tante sillabe quante sono le vocali o i dittonghi che comprende ». Evidentemente si voleva dire « una parola consta... »; e quella di p. 140 § 118: *δύο ἀπὸ πέντε, τρία* « cinque meno tre, due », anzi che: cinque meno due, tre.

Le nostre osservazioni, che sono frutto dell'interesse che ha suscitato in noi il lavoro di N. Catone, non sminuiranno certo l'utilità di questa grammatica, che ci auguriamo vedere pubblicata ben presto in seconda edizione, migliorata dalle sviste, purtroppo in lavori del genere inevitabili, sicchè possa essere sempre più utile alla conoscenza del greco moderno.

GIUSEPPE SPADARO

H. HARREL-COURTES, *L'Italie des Etrusques*, Edit. Albin Michel Paris 1960, pp. 39 con 16 tavv.

È un libro che ha un duplice aspetto; da un lato vuol presentare un resoconto di un viaggio, accurato ed informato, in tutti i centri dell'Etruria. Vien fatto di pensare all'opera famosa del Dennis, mentre un precedente di questo lavoro francese può vedersi anche, sotto qualche profilo, nel libro del von Vacano peraltro più specializzato. L'altro aspetto del nostro libro è quello di un'informazione, pacata e precisa, sui problemi più ardui delle origini, dalla provenienza nordica alla autoctonia ed alla provenienza orientale.

Ma tutto il libro, anche quando tratta di problemi grossi, non abbandona questo carattere di narrazione di un viaggio tolta dalle note di un taccuino; e naturalmente non bisognerà pretendere che esso porti elementi nuovi di ricerca o conclusioni scientifiche. Esso si allinea nella numerosa serie delle opere che hanno trattato della civiltà etrusca dal '600 in poi; si potrebbe dire che esso è lo specchio della curiosità di una persona colta, e non specializzata, che scopre da sé l'arte e la civiltà etrusche (come rivela nella prefazione) soltanto dal 1955, l'anno della Mostra etrusca di Milano e di Parigi. Naturalmente ci sarebbero molte cose da osservare; per esempio che parecchi pezzi sono descritti sommariamente, e non si capisce bene sempre perché; così la situla della Certosa potrebbe apparire, al fondo, come soltanto decorata di scene militari mentre in realtà le parti non meno interessanti sono costituite da cortei sacrificali e da interessanti personaggi con costumi e copricapo caratteristici.

Il capitolo finale « La victoire des vaincus », alla luce della famosa *Graecia capta*, vorrebbe rappresentare una specie di conclusione; ci sono molte cose in questa parte che passa da un argomento all'altro, senza molta logica. Così all'inizio di questo lungo capitolo si affronta il problema dell'arte per passare a quello politico e religioso e, infine, per sottolineare i rapporti fra certe correnti moderne (per es. Ruskin e i preraffaelliti) e quelle etrusche. Ma sembra qui che l'a. indulga molto a considerazioni di natura psicologica, come quando analizza la testa di Velia della tomba dell'Orco, o i cavalli alati di Tarquinia o i volti delle pitture delle tombe ceretane. Tuttavia, con i suoi limiti dovuti ad un certo spirito di avventura che conduce l'a. un po' errando qua e là, il libro non manca di attirare anche la nostra attenzione perché si sente che chi scrive si è informato e conosce problemi e cose dopo un'ampia serie di letture. Certamente, alcune deduzioni sulla continuità moderna di certi aspetti etruschi in Italia centrale sono estremamente pericolose, e risentono qualche volta di un eccessivo desiderio di giungere a conclusioni che paiono improvvisate e poco scientifiche. E questo guasta una po' la serietà dell'impostazione generale.

PAOLO ENRICO ARIAS

Theoria - Festschrift für W. H. Schuchhardt, Bruno Grimm Verlag, Baden Baden 1960, 250 pp.

È una non mastodontica ma utilissima ed elegante miscellanea in onore del noto archeologo di Freiburg, che contiene 29 contributi. Lo Schuchhardt è stato

uno studioso di un'attività e concretezza di risultati davvero straordinarie. Nel campo della scultura greca, dalla sua dissertazione sui maestri della Gigantomachia di Pergamo ai suoi studi sui rilievi del fregio del Partenone ed all'edizione delle sculture fondamentali dell'Acropoli nonché al recente volume sulla scultura greca in cui propone una nuova considerazione cronologica dell'arte greca con elementi derivanti da una raffinata visione di alcuni suoi aspetti, egli è sempre stato uno studioso vigile, scaltrito, appassionato. E questa miscellanea dimostra, in suo onore, lo stesso aspetto: essa infatti offre contributi concreti ed essenziali sia di edizioni di nuovi pezzi (ad esempio di un torso di Magdeburg illustrato dal Bielefeld ed indicato come copia di un anadoumenos degli ultimi decenni del V sec. a.C., di tre rilievi votivi alle Ninfe di Berlino, dell'ellenismo medio, editi dal Blümel) ovvero di vecchi problemi, come la rappresentazione del guerriero partico sulla corazza dell'Augusto di Prima Porta, o lo studio di Ictino come architetto del tempio di Apollo a Bassae, o l'attribuzione di una testa barbata del Vaticano a scuola eginetica, e di una statua femminile panneggiata di Roma.

Interessante il richiamo di H. Koch alla lezione del testo di Plin.n.h. 36, 95 segg. riguardante le colonne dell'Artemision efesino decorate di sculture, e la sua affermazione sul carattere prassitelico dei rilievi. Una precisa misurazione della pianta dell'Hephaisteion ateniese è offerta in una serie di tavole dal Riemann, mentre lo Scheffold ci presenta una pittura quasi perduta della Casa di Epidio Sabino con Eracle, Orfeo e le Muse che si riporta ad un originale del 270 a.C. circa. Infine la Karouzou illustra alcune statuette arcaiche di cavalieri di Dodona.

Una raccolta di scritti molto varia e davvero utile, che fa onore alla scuola archeologica di Freiburg.

PAOLO ENRICO ARIAS

T. DOHRN *Grundzüge etruschischer Kunst*, Bruno Grimm Verlag, Baden Baden, 1958, pp. 71, con 42 ill.

Più che di una storia vera e propria dell'arte etrusca si tratta di alcuni problemi che l'autore dopo una breve introduzione, raggruppa intorno a concetti.

Il I capitolo riguarda la sostanza e lo sviluppo dell'arte etrusca: « *wesen und werden* ». Riallacciandosi giustamente alla preistoria, dalla quale non si può ormai prescindere quando si parla dell'Etruria, l'autore compie una breve analisi dei periodi più interessanti e cioè specialmente dell'orientalizzante ed accenna ai periodi successivi.

Ma il capitolo fondamentale è il II, in cui viene sottoposto ad analisi, attraverso alcuni momenti essenziali, tutto il processo di trasformazione dell'arte greca. È questo, a parer nostro, il punto più originale del libro; perché i motivi figurativi sono isolati in alcuni esempi significativi. Non abbiamo, sinceramente, compreso bene la ragione dell'inserzione del Centauro di Vulci nella prima parte, là dove si parla di un mutamento del significato delle sculture. Gli altri motivi, la posizione incrociata delle gambe, la formazione della figura umana ed animalesca, i motivi decorativi e vegetali, di riposo e di movimento, le emozioni, sono pure affrontati con lo stesso intento, cioè quello di mostrare, in sostanza, come la arte etrusca reagisca di fronte alla greca. L'ultimo capitolo affronta il tema della eredità dell'arte etrusca nella romana, dal ritratto alla decorazione, alle correnti popolari e nobili (cioè le prime di origine italica e le altre di origine ellenica).

Le conclusioni sono relativamente scarse, rispetto a tanta materia; esse vogliono soltanto accentuare il carattere pittorico, decorativo, visivo dell'arte etrusca. E questo, se appare dal capitolo finale, non sembra sufficientemente seguito nello sviluppo storico precedente; ma è indubbio che tale è la via maestra della valutazione dell'arte etrusca.

Il libro è ricco di problemi, di spunti teorici assai fecondi, di meditazione. Come tutti i libri nati da un ripensamento, esso è breve; ma siamo certi che sarà fecondo di risultati perchè è un avviamento, non un limite, ai problemi più alti dell'arte etrusca.

PAOLO ENRICO ARIAS

W. HERVIC-SCHUCHHARDT, *Die Epochen der griechischen Plastik*, Bruno Grimm, Baden Baden, 1959, 136 pp. 108 ill.

È un saggio sulla scultura greca che rivela una lunga, attenta meditazione, ma nello stesso tempo una nuova impostazione del problema.

Una delle questioni più difficili da risolvere per chi si accinge a scrivere sull'arte greca e sul suo sviluppo storico è quella cronologica; esiste, ormai, codificata dal Winckelmann e rimasta, sostanzialmente, inalterata, una cronologia tradizionale che fa iniziare l'arte greca come manifestazione plastica nella seconda metà del VII sec. a.C., fa terminare l'arcaismo alla fine del VI e la classicità ai tempi di Alessandro mentre l'ellenismo si manifesta dopo la morte di Alessandro.

Questa partizione tradizionale ha subito qualche precisazione e oscillazione, ma sostanzialmente è valida; è inutile nasconderselo, la realtà figurativa è quella che è. Lo Schuchhardt accentua tuttavia tre epoche, tre « fermate » com'egli dice riferendosi all'etimologia della parola (500-480, 410-390, e dopo il 322) in cui si manifestano tre momenti di crisi. Veramente, non era la prima volta che questi periodi erano analizzati e fermati, per così dire, nel tempo. Già la Richter aveva accennato all'importanza di questi periodi in un saggio non dimenticato; tuttavia, essa non aveva precisato le ragioni di tali arresti o passaggi da un gusto ad un altro, da un ideale figurativo ad un altro. Que-

sto tenta l'analisi dell'autore, attraverso l'esame di 108 pezzi diversi, sul cui contenuto, naturalmente, non sempre può essere uniforme e valido il giudizio perchè non si tratta sempre di originali. E lo Schuchhardt avverte questa aporia.

Ma l'autore poi passa all'esame dei singoli momenti; e qui ci sembra che, date le premesse, più che procedere nello esame di tutto il V e il IV secolo, avrebbe forse dovuto meglio caratterizzare quelle tali fermate, o epoche, alle quali si è fatto cenno. Egli lo fa, ad esempio, alle pp. 74-75 per i due primi decenni del V confrontando i panneggi di alcune korai con quelli arcaici ma non ci sembra che emergano le ragioni vere di questi arresti o fermate, dal punto di vista formale. Esse, a nostro parere, sono più nel futuro che nel passato; cioè, in sostanza se l'arcaismo rivive nell'esterno — panneggio, certa tradizionale anatomia del torace o dell'arcata inguinale — esso però non è più sentito, mentre nuove ansie formali nel ritmo nell'armonia nella impostazione della figura umana, premono la fantasia dell'artista.

Puntuale e aderente l'analisi delle opere ellenistiche, condotta attraverso un linguaggio sempre sostenuto e chiaro che delinea, con partecipazione convinta, i caratteri fondamentali delle statue esaminate.

Naturalmente, non si può pretendere che il libro sia esauriente in ogni parte; esso è, più che altro, una presentazione acuta di problemi. E, a nostro parere, la analisi, accennata dallo Schuchhardt, dei tre periodi critici, andrà approfondita e sviluppata (qualcosa già fece il Dohrn anni or sono per gli ultimi decenni del V secolo).

È un libro vivo pieno di cultura nascosta dietro un'esposizione limpida e precisa, che darà i suoi frutti e che va segnalato fra le ricerche più originali di questi ultimi anni.

PAOLO ENRICO ARIAS

E. BUSCHOR *Das Porträt*, R. Piper, München, 1960, pp. 222, 142 ill.

Dopo la ricerca sui *Bildnisstufen*, del 1947, eccoci al libro generale sul ritratto del Buschor. Il tema è, naturalmente assai famigliare all'autore; il quale afferma che dal ritratto è possibile di ricostruire la storia del passato in modo esatto.

Questa manifestazione, tuttavia, non è univoca, non è sempre coerente, e soprattutto non risponde ad uno sviluppo di un'idea armonica e coerente nel tempo. Ci sono epoche, nella storia del ritratto, in cui prevale un elemento che sta al di là dell'espressione individuale, e che caratterizza non un'epoca — chè sarebbe troppo — ma, almeno, un breve periodo. Tale è il ritratto greco della prima metà del V secolo, che non è ancora, veramente, espressione di una fisionomia individuale ma di un ideale tipico di un'intera arte. Ci sono invece momenti in cui gli dei assumono aspetto umano, in cui santi ed eroi prendono tratti di persone reali, come in certi periodi della pittura medievale o rinascimentale.

L'autore esamina diversi aspetti di questo problema figurativo sia nell'arte egiziana che nell'arte greca, nella pittura medievale e in quella moderna, rilevando soprattutto la incongruenza e la varietà delle correnti ritrattistiche e notando melanconicamente come oggi il rendimento della figura nello spazio non sia più attuale ma abbia ceduto il passo alla fotografia. L'affermazione della personalità umana attraverso questa forma figurativa non sarebbe più di attualità, ma c'è sempre speranza...

L'esposizione del Buschor non è, al solito, facile, nè sempre ci pare che essa svolga con coerenza il suo tema; troppo spesso, infatti, essa è fondata su di una analisi momentanea dei pezzi esaminati; ma senza che si snodi una logica dal suo ragionamento. I *Bildnisstufen* erano la grammatica di questo libro nuovo che è la sintassi; ma, ci sembra, una sintassi un

po' tortuosa in cui, ad esempio, pare che ci sfugga il vero motivo di quei mutamenti cui sopra si è accennato.

Tuttavia, il libro è utile perchè inverte il problema del ritratto greco nel vivo di quello dell'arte di tutti i tempi. E qui il discorso può farsi lungo e complesso, e può, ce lo auguriamo, dar luogo ad ulteriori e approfondite ricerche.

PAOLO ENRICO ARIAS

M. BORDA, *La pittura romana*, Soc. Ed. Libreria, Milano 1958, 430 pp.

Il libro vuol presentare, al lettore colto e specializzato, un panorama completo di questo aspetto dell'arte romana così ricco, ancora, di problemi. L'esposizione si fonda su due parti nettamente distinte; l'autore ha creduto di trattare, prima, dei sistemi decorativi delle pareti, poi dei quadri. Da un punto di vista tecnico questa partizione può accettarsi, anche, come metodo di lavoro. Purchè ad essa non si dia valore sostanziale; cioè, essa non diventi una specie di barriera che spezza l'unità della parete dipinta, a nostro parere voluta dai pittori campani nelle composizioni più elette, come nella casa di Livia, nelle ville dei Misteri e di Boscoreale, nella casa del Menandro ecc. Un lettore consapevole di questo fenomeno, qui è particolarmente deluso dalla mancanza di un qualsiasi accenno al problema di questa unità.

Anche sul problema fondamentale della partizione degli stili vorremmo essere informati; e invece, soltanto a pp. 3-4 ci sono considerazioni generiche sui quattro stili del Mau, considerati superati senza però addurne le ragioni; mentre poi i sistemi decorativi sono accolti come criterio di divisione delle pareti, nè poteva essere diversamente. In un libro che vuole essere di orientamento generale e che vuole essere manuale, una trattazione a fondo del problema, alla luce sia delle

scoperte che delle indagini critiche recenti (Elia, Beyen ecc.) sarebbe stata utilissima.

Questo lavoro contiene, in sostanza, un'esposizione minuta e particolare più che dei problemi, dei caratteri esterni delle singole pitture esaminate; e in questo senso, come raccolta di materiali, non ne disconosciamo l'utilità. Naturalmente, anche nella descrizione che costituisce la massima parte del libro, non si può dire che sempre l'a. sia esatto e preciso. Fra gli esempi che potremmo addurre colpisce quello della descrizione della pittura della sala H della villa di Boscoreale, là dove è rappresentato, secondo note teorie, Antigono Gonata e sua madre Fila; non possiamo davvero dire che la « famosa donna » di fronte è « distesa »; essa è notoriamente seduta. Sono dettagli che dispiacciono in un'opera che deve essere un manuale scientifico.

Ma c'è di più: il libro manca della impostazione di problemi. Non avremmo chiesto all'autore di risolverli (si sa, che in tal genere di lavori, è facile criticare; d'altro lato i manuali devono offrire ai lettori tutto quanto è possibile per approfondire le ricerche che eventualmente volessero proseguire) ma di esporli. Diamo un esempio. Dopo aver fatto, nelle prime pagine, numerosi confronti fra il I stile pompeiano e la pareti delle case di Delo, Priene, Panticapeo notando le differenze, potremmo dire, grammaticali ma anche rilevando la loro stretta parentela, l'autore conclude a p. 18 il capitolo dicendo: « Questi sistemi strutturali di Ercolano e di Pompei — dei quali non è apparsa, finora, esemplificazione a Roma — esprimono dunque non già una passiva accezione di forme dal mondo ellenistico, ma un'originale e indipendente rielaborazione delle stesse, ad opera, probabilmente, di decoratori campani ». Questa sorprendente conclusione che butta per aria il contenuto delle precedenti considerazioni, si fonda soltanto sulla finale affermazione dell'origine italiota del-

la decorazione a pilastri che sorreggono un architrave, che appare in ipogei apuli del IV-II sec. a.C. Ma siamo proprio certi che questo tipo di decorazione sia italiota? Non saremmo davvero tanto sicuri, se guardassimo alle decorazioni pittoriche apparse in questi ultimi anni in Macedonia. Ma anche se questo fosse vero, possiamo accogliere, senza discutere a fondo il problema, l'affermazione di una « originale e indipendente » rielaborazione delle forme del mondo ellenistico? Il problema andava trattato a fondo perchè comporta, in sostanza, tutto quanto si può dire della pittura pompeiana; ed avrebbe interessato tutti, sia lo specialista che il lettore colto.

Non vorremmo, con questo, dire che il libro è tutto così, nè minare alle basi l'utilità del lavoro che è frutto di molta fatica e di costante assiduità verso il tema proposto. Ma certamente avremmo desiderato, in un'opera che avrebbe dovuto colmare una lacuna nel campo della bibliografia archeologica internazionale, la trattazione sistematica di problemi che sono, appunto, alla base della valutazione della pittura romana. In questo senso, ci sembra, il Borda poteva darci di più.

Con rammarico dobbiamo inoltre constatare la non sempre fedele riproduzione dei colori nelle tavole; per esempio in quella delle pitture della casa di Livia alla Farnesina.

PAOLO ENRICO ARIAS

A. FERRUA S. J., *Le pitture della nuova catacomba di Via latina*, Città del Vaticano, 1960, vol. di pp. 110, con 119 tavole fuori testo.

Della scoperta della catacomba di Via Latina erano trapelate poche ed incerte notizie. Si sapeva che essa rivestiva un'importanza eccezionale soprattutto per il ricco ciclo pittorico, da cui appariva decorata. Mancava però una relazio-

ne ufficiale che ne chiarisse la portata e ne definisse i limiti e la natura. Si sapeva pure che a tale relazione attendeva il P. Antonio Ferrua, il fortunato scopritore, il quale, però, per difficoltà di carattere editoriale, di non facile superamento, era stato costretto, suo malgrado, a rinviare, di diversi anni, la pubblicazione. La scoperta della catacomba di Via Latina risale, infatti, all'inizio del 1955; i lavori di scavo, condotti con ammirabile tenacia e tra difficoltà di ogni genere, si chiusero nel giugno dell'anno successivo.

La pubblicazione, attesa con viva impazienza, è apparsa, invece, alla distanza di quasi quattro anni. Ma chi conosce le difficoltà, talvolta insormontabili, che si frappongono, sia dal punto di vista finanziario che tecnico, alla pubblicazione di un volume d'arte, trova giustificato il ritardo, che ha permesso, peraltro, all'A. di attendere alla sua opera con cura meticolosa e, insieme, con impeccabile buon gusto.

Dei cinque capitoli, in cui la materia è distribuita, i due più ricchi d'interesse sono quelli consacrati alla pittura, il cui studio non poteva andare però dissociato da quello del problema cronologico. La storia della scoperta e le vicende attraverso cui si svolsero i lavori di esplorazione, di consolidamento statico e di definitiva sistemazione della catacomba ci son fatti conoscere nel primo capitolo, seguito dopo, da un altro più ampio, contenente la descrizione della catacomba, della quale son messe in evidenza le più rilevanti particolarità architettoniche, che trovano scarsi riscontri negli altri cimiteri romani.

Nella descrizione, minuziosa ed accurata, trova un posto di rilievo lo studio dei reperti epigrafici, che l'A. colla nota competenza, riesce a discriminare, dato che non pochi titoli, di sicura provenienza pagana, appaiono riutilizzati dai cristiani.

Indubbiamente, però, l'interesse maggiore del volume scaturisce dalla rivela-

zione del vistoso corredo pittorico, non comparabile, allo stato delle presenti conoscenze, con quello degli altri cimiteri, per il numero, la varietà dei temi e lo stato di conservazione.

Ove si consideri quanto sia irrilevante il patrimonio di pitture apprestato dai numerosi cimiteri cristiani nei confronti di quello andato irrimediabilmente perduto, si rimane stupiti innanzi alla ricchezza che ci proviene dal non vasto cimitero di Via Latina: ricchezza che, da sola, non teme il paragone col materiale raccolto dal Wilpert nella classica opera sulle pitture cimiteriali di Roma. Ma quello che maggiormente colpisce non è il rilievo quantitativo, quanto piuttosto l'assoluta novità dei soggetti, molti dei quali son pagani o, comunque, non sacri.

Si può affermare che i soggetti tradizionali, che traggono la loro ispirazione dal Vecchio e Nuovo Testamento, sono inferiori, per numero, alle figure profane o di carattere vario, alle figure allegoriche, alla ricca iconografia zoomorfica, ai numerosi motivi vegetali. Nel repertorio mitologico rientrano le rappresentazioni di Eracle, di Demetra, di Admeto morente, della Gorgone; nel ciclo profano la scena tragica della fine di Cleopatra e quella assai originale della sala J, in cui è rappresentata una lezione di medicina.

Questo ibridismo tematico, quasi del tutto nuovo in una catacomba cristiana, solleva ardui problemi che l'A. affronta con acume, senza però irrigidirsi in affermazioni dommatiche, contrastanti col suo temperamento critico. Egli è convinto che a molti quesiti non è possibile dare risposte definitive. Esclude, in ogni modo, che la catacomba sia appartenuta ad una setta ereticale o sincretista, così come esclude che certi miti in essa rappresentati, come quelli di Alceste, di Ercole o la fine di Cleopatra, possano aver trovato nel sec. IV un'interpretazione accettabile per un cristiano, non diversamente di quanto è avvenuto per i miti di Orfeo, di Mercurio, di Amore e Psiche. Avanza l'ipotesi,

attendibilissima, che nell'ipogeo abbiano trovato posto delle famiglie, i cui membri parte avessero aderito al cristianesimo e parte fossero rimasti ligi al paganesimo. D'altra parte — egli osserva — non c'era nessuna legge ecclesiastica la quale vietasse di farsi seppellire con i propri congiunti, quando parte di essi fossero pagani.

Non si può neppure pensare che lo ipogeo, inizialmente pagano, sia stato riutilizzato in età cristiana, perchè l'esame dei reperti, la struttura architettonica, le epigrafi, la stessa tecnica degli affreschi ne rendono quasi certa la datazione; il grosso delle deportazioni dev'essere, infatti, avvenuto tra il 315 e il 340.

Altro particolare, degno di rilievo, è quello della originalità di molti soggetti sacri, originalità che non si riscontra in altre catacombe. C'è, ad esempio, un notevole gruppo di scene bibliche, in gran parte derivate dal Genesi e dall'Esodo, che sono assolutamente nuove nella pittura cimiteriale. Quale spiegazione dare al fatto veramente inconsueto? L'A. pensa — dietro accurata analisi comparativa — che molte di quelle scene debbano essere derivate dai motivi della pittura basilicale e dalla iconografia dei sarcofagi, nei quali ultimi la coincidenza tematica appare evidente. Esclude che la fonte possa trovarsi nelle bibbie illustrate, la cui esistenza nel sec. IV non appare documentata, mentre nelle bibbie posteriori al sec. VI gli stessi motivi sono rappresentati in maniera del tutto diversa.

Si tratta, com'è chiaro, di problemi complessi, alla cui soluzione egli tenta di accostarsi con giustificata prudenza. Prevede — ed a ragione — che una piena convergenza di giudizi sarà difficile ottenersi, ma ha fiducia che da un maggiore approfondimento dei punti più importanti, si possa giungere ad un accordo.

Altro punto oscuro è quello relativo alla precisa origine dell'ipogeo, il cui ricordo non ricorre una sola volta nei famosi itinerari dell'alto medioevo, che sono stati giustamente considerati come la

chiave dei cimiteri romani. L'ipotesi avanzata dall'A. che la catacomba di via Latina non fu di diritto pubblico ma privato, e che, come tale, non appartenne alla comunità dei fedeli ma ad una ristretta cerchia di famiglie, appare, fino ad ora, la più valida, ma non tale tuttavia da rimuovere ogni contrario dubbio.

Tutte queste questioni vengono poste e discusse nell'ampio capitolo finale, che riassume, in una chiarissima sintesi, la problematica sollevata dalla importante scoperta.

Altro pregio inestimabile del volume è quello che scaturisce dalla ricchezza delle illustrazioni. Le 119 tavole, tra cui numerose in tricomia, formano il miglior commento del testo e possono apprestare agli studiosi, che non hanno avuto l'occasione o la possibilità di visitare la catacomba di formarsi un'idea pressochè completa delle eccezionali pitture, senza dubbio le più numerose ed originali fra quante siano venute alla luce nell'ultimo mezzo secolo.

G. AGNELLO

CLEOFE GIOVANNI CANALE, *Strutture architettoniche normanne in Sicilia*. S. F. Flaccovio, Editore, Palermo, pp. 61 tavv. XXIV - L. 1.000.

L'A. esamina le strutture architettoniche normanne, in Sicilia, osservando le parti originarie della Cattedrale, del Convento di S. Michele Arcangelo, in Troina, e di altri monumenti, siti a pochi chilometri da questi, quali il Cenobio di S. Elia e la Chiesa del Monastero di S. Basilio.

L'A. afferma, preliminarmente, il carattere programmatico della « mediazione culturale » e dichiara che vanno tenuti in giusta considerazione « il rapporto tra fonti diplomatiche e monumentali » e

la situazione creatasi per « l'azione politico-militare » svolta dai Normanni. Necessità, questa, di una storia della cultura artistica, nei suoi nessi con tutte le attività del vivere civile, che sola consente di ricostruire il tessuto dal quale potrà poi fiorire l'opera d'arte: e da cui nasce il metodo, che è oggi comunemente accettato, qualunque sia la ragione estetica che condiziona il giudizio, e che, perciò, pare strano si senta affermato qui come una scoperta.

Il libro, per avere riproposti i problemi inerenti alla prima architettura normanna dell'Italia Meridionale e della Sicilia, quella della contea, potrebbe meritare attenzione se segnasse qualche passo nuovo rispetto ai lavori degli studiosi precedenti, particolarmente del Bottari: cosa che purtroppo non è, mentre, nello insieme del testo, non è sempre offerta, al lettore, la possibilità di seguire agevolmente il discorso, stentato e costretto entro limiti che infirmandone la chiarezza mortificano, altresì, l'interesse offerto dall'argomento.

GRAZIELLA LA PERGOLA

PAOLO COLLURA: *Le più antiche carte dell'Archivio capitolare di Agrigento* (1092-1282). Editrice « Società di Storia Patria » di Palermo, Serie I, vol. XXV (Documenti per servire alla Storia della Sicilia) U. Manfredi editore, Palermo, 1961, pp. XXVIII, 417 (con 10 tavole fuori testo).

Nella introduzione, l'A. premette alcune notizie di fonti sussidiarie del Tabulario vero e proprio; si tratta di un Codice pergameneo scritto fra il 1252 e il 1260 ai tempi del vescovo Rainaldo de Acquaviva, e contiene un Cartulario di alcuni diplomi e privilegi; un Libello

della successione dei vescovi; un Indiculus di possedimenti; un Indiculus di prebende canonicali. In tre volumi in folio cartacei del secolo XVIII, sono trascritti i privilegi della Chiesa agrigentina. Due raccolte di *diplomata, literae, fundationes* ecc. relative alla stessa si conservano presso la Biblioteca comunale di Palermo, e furono anch'essi utilizzati dal Pirro per la « Sicilia Sacra ». Tutto questo materiale consente di poter ricostituire in maniera critica e rigorosa la serie dei vescovi della chiesa agrigentina da Gerlando allo attuale.

La parte critica di questo studio riguarda l'esame sistematico di centoundici diplomi del Tabulario, i più antichi (*chartae vetustiores*), fra il 1092 e il 1282, e al quale l'A. è pervenuto prendendo lo spunto dall'esame di alcuni di questi diplomi separatamente esaminati, specie di quelli che accennando alle famose *decime* agrigentine, sono stati al centro di secolari dispute di natura diplomatico-paleografica e storico-giuridica, sia quanto alla origine, sia quanto alla loro natura: se sacramentali o dominicali, o l'una e l'altra assieme, come le decime della chiesa di Messina nel suo feudo di Regalbuto.

La trascrizione di ciascuno di questi documenti è preceduta da un regesto; da una nota su l'autenticità o meno; se trattasi di copia o di originale; da minuziose notizie sulle precedenti edizioni; da note paleografiche e cronologiche; la dimensione della pergamena, e infine l'integrale trascrizione del testo (latino, greco, arabo) nella forma diplomaticamente più corretta.

Questa è spesso il risultato di un paziente lavoro di accostamento critico dei testi tratti da altri archivi o da altre fonti del medesimo archivio agrigentino, e che costituisce, scientificamente parlando, il merito maggiore del lavoro in esame, e dal quale sorge per ciascun documento il giudizio di autenticità o di falsità, o quello di originalità o di copia da un

originale non pervenuto. Il primo dei documenti originali è del 1171 (un privilegio di Guglielmo II); e la serie degli originali, pur con larghe parentesi di copie, di registri e di inserti, continua fino al 1282, data convenzionale, sia pure, ma che apre un mondo nuovo.

Di altri centosettantaquattro documenti posteriori al 1282, l'A. ci trasmette il solo registro; ma non per questo sono da considerare meno importanti dei più antichi. Anzi, sia perchè nella loro maggioranza sono autentici e sia perchè coincidono con l'età della dinastia aragonese, un periodo ricco di conflitti demaniali e giurisdizionali, acquistano importanza storica e giuridica grandissima.

L'opera si completa con alcuni indici strettamente inerenti ai diplomi, e di uno molto accurato su i « Nomi propri e cose notevoli », importantissimo per la toponomastica arabo-sicula in quel periodo di transizione e in una delle zone più permeate della Sicilia.

MATTEO GAUDIOSO

LEWIS THORPE: *Le Roman de Silence by Heldris de Cornuälle* in « *Mediaeval Studies* », Vol. V, September 1961, pp. 33-74.

Lewis Thorpe, professore di Lingua e Letteratura Francese presso l'Università di Nottingham, ha recentemente curato l'edizione di *Le Roman de Silence* di Heldris de Cornuaille, racconto arturiano in versi, scritto nella seconda metà del XIII secolo da un poeta finora sconosciuto: Heldris de Cornuälle. Ne esiste solo una copia manoscritta a Nottingham, che fa parte di un'antologia di contenuto svariaticissimo, divisa in 18 parti, dove *Le Roman de Silence* va dal fol. 188 r⁰ al fol. 223 r⁰ e occupa il 3° posto, senza titolo, con 14 miniature contempo-

ranee. Dai caratteri della scrittura, decorazione, contenuto e lingua, l'autore sostiene che l'intero manoscritto fu compilato tra il 1250 ed il 1300 e copiato da Beatrice de Gavre, all'epoca del suo matrimonio con Guy IX, signore di Laval (Mayenne), verso il 1286. Rimasto tra i tesori del castello di Laval finchè la città e il castello furono saccheggianti dall'inglese John Talbot, più tardi conte di Shrewsbury, nel marzo del 1428 il manoscritto avrebbe fatto parte del bottino dell'esercito di Talbot e sarebbe quindi pervenuto in Inghilterra, dove rimase non notato a Wablaton Hall fino al 1911. Dopo aver studiato il manoscritto, Lewis Thorpe, tratta dell'autore del *Roman de Silence*. Nel testo il nome di Heldris de Cornuälle è fatto due volte, all'inizio e alla fine del poema, ma egli non ci dà alcuna informazione su sè stesso. Tuttavia dall'opera si possono dedurre alcune cose. Pur riconoscendo la storia sacra egli non è un ecclesiastico, il suo disprezzo è troppo chiaro al riguardo; è al corrente della vita di corte, ha una certa conoscenza del diritto, è intensamente interessato dalle condizioni sociali del suo tempo e fa degli amari commenti sulla decadenza contemporanea nei ceti alti e bassi. Quanto alle sue conoscenze letterarie ci si deve basare solo su quest'opera. Conosce la Bibbia e l'*Estoire Merlin* (1230 circa), fa menzione dei *Quatre fils Aymon*, di Tristano e Isotta e trascrive i *Lais* di Gueron e Mabon; tutti luoghi comuni medievali che provano poco. Circa il nome « de Cornuälle », il Thorpe è incline a pensare che ricollegli l'autore alla città di Cornuälle (Maine-et-Loire) a 50 chilometri da Nantes.

Il soggetto del poema è abbastanza complesso. Ebains, re d'Inghilterra è in guerra contro il re di Norvegia. Costui, per porre fine alla guerra offre sua figlia Eufème in matrimonio a Ebains, che accetta di buon grado. Frattanto due conti si sposano con due gemelle ereditiere, i cui possedimenti si trovano nel regno di

Ebains, e litigano per l'eredità delle loro mogli reciprocamente uccidendosi. Il re, dopo la perdita dei due abili cavalieri, fa una legge per cui nessuna donna potrà ereditare ricchezze o titoli. Ebains viaggiando verso Chester incontra un drago e promette a chi lo ucciderà un possedimento e la libera scelta di una moglie nobile. Cador uccide il drago e sposa Eufémie dalla quale è riamato. Erede del Conte Renalt de Cornuälle, ella può, per un editto speciale del re, venire in possesso dei beni paterni. E attende un bimbo: se esso nascerà maschio egli erediterà il titolo e i beni, ma se sarà femmina, in nome della legge di Ebains, perderà tutto. D'accordo con una zia di Cador, il nascituro sarà in ogni modo dichiarato maschio. Nasce una femmina, a cui è posto il nome di Silence e che viene educata come un ragazzo in una casa in mezzo ai boschi. Nell'adolescenza Cador spiega alla figlia le ragioni della sua educazione e comincia per lei un conflitto interiore. Un giorno che due « jongleurs » arrivano in Cornovaglia, essa li segue senza farsi riconoscere e diventa la loro assistente. Cador quando apprende la sua fuga coi giullari, ordina di far uccidere tutti i « jongleurs » che giungono in Cornuälle. Consola del dolore dato ai genitori, essa torna in patria e rischia di essere decapitata: ma è riconosciuta da un segno sulla spalla. E' invitata allora dal padre alla reggia, è creduta uomo dalla regina, che le fa profferte amorose. Silence è disgustata e la regina la accusa presso il re. Ebains, ch'è un saggio, decide di mandare Silence alla corte di Francia. Dopo diverse peripezie, essa torna in Inghilterra e aiuta il re a vincere dei vassalli ribelli. La regina tenta ancora di persuadere Silence che ha mantenuto sempre il proprio segreto, e respinta, l'accusa al re, decidendo con lui ch'essa dovrà ritornare alla reggia solo dopo aver fatto prigioniero il mago Merlin. Essi credono che Silence non potrà mai riuscire in questa impresa, perchè una profezia dice che

Merlin sarà preso solo da una donna. Ma Silence riesce nell'impresa. Merlin svela allora al re la natura di Silence e, al tempo stesso, accusa la regina di adulterio con una falsa suora. Il re fa uccidere la regina e la falsa suora, e sposa Silence che diventa così regina d'Inghilterra.

Il Thorpe fa quindi uno studio accurato dei nomi propri. I nomi geografici, venti tra inglesi e francesi, per la maggior parte si trovano frequentemente nei testi arturiani. Quanto ai nomi di persona poca luce è stata fatta sinora. Come gli autori dei romanzi medievali, Heldris de Cornuälle fa infine frequenti allusioni ad una pretesa fonte, ma non la nomina mai, nè ci dice nulla che ce la faccia individuare. Attraverso un attento studio, il Thorpe ha stabilito che nel « roman » la ricerca di Merlin costituisce una nuova compilazione della storia di Grisandoles, Siniscalco di Roma, solitamente intitolata *Estoire Merlin* e parte dell'arturiana in prosa. Un'altra fonte è *Huth Merlin*, e il *Merlin* di Robert de Boron. La storia, già narrata nel *Brut* di Wace, appare ancora prima nella *Historia Regum Britannie* di Geoffroy de Monmouth. L'ambizione dell'autore fu di scrivere una specie di *Enfances Grisandoles — Silence*, come altri avevano scritto l'*Enfances Roland* o l'*Enfances Vivien*.

Il Thorpe conclude il suo studio con l'esame della lingua e cita la pubblicazione del Gossen sulle varie forme medievali del dialetto « picard ». Il Thorpe aveva già pubblicato nel 1950 *Le Roman de Laurin, fils de Marques le Sénéchal*, appartenente anch'esso al XIII secolo, ma in prosa (*Le Roman de Laurin, fils de Marques le Sénéchal. A first contribution to the study of the linguistics of an unpublished thirteenth-century prose-romance*. Text of Ms. Bibliothèque Nationale, f. fr. 22548. Cambridge, W. Heffer & Sons, 1950, pp. XX + 416).

ROSARIA CACCIOLA

F. AMPOLA, *Due lune di pane*, Parma, Guanda, 1959, pp. 60; *Note sul « Misantropo » di Molière*, Estratto da « Rivista di Lett. Mod. e Comp. », XIII (1960), pp. 89-91.

Le pagine che qui desideriamo recensire possono sembrare, e in certo senso lo sono, le briciole o due « lune di pane » d'una ben più ricca imbandigione d'un nostro meno noto francesista d'origine siciliana, attorno al quale si va ora accrescendo l'interesse da parte di critici ed editori, così che speriamo vedere presto apparire di lui un volume che ne raccolga articoli e studi, testimonianze d'un lungo amore e contributo di fine intelligenza e sensibilità critiche. Il segreto di questa vocazione letteraria e del lavoro del critico è un po' in questo volumetto di poesie, qualcuna anche in versi francesi, che l'autore ha dedicato alla memoria del « Maestro indimenticabile » Eugenio Donadoni. La presentazione editoriale vi sottolinea l'uomo più che non lo studioso, l'impegno dell'uomo che mai ha dimenticato i problemi della gente della sua terra; e, accanto all'interesse sociale, la quotidiana e virile meditazione della morte e la rinnovata fede nella vita. La raccolta poetica è divisa in due sezioni, *Geografia di me stesso* e, parte dedicata alla Sicilia, *Zabare*. Cominceremo da queste ultime undici poesie. La prima, *Falò*, chiarisce il titolo dato a questa seconda e più breve sezione della raccolta. Dice il suo avvio:

Al mio paese sessant'anni fa,
le *zabare*, irte di punte,
che proteggevano la *roba*,
fasci di picche e di lance
divennero un giorno,
che i villani impugnarono
per dare l'assalto alla Casa,
detta del popolo,
dove dormivano vecchie carte ingiallite
che proteggevano il privilegio.

A chi nel poeta piace ritrovare lo studioso, il fine lettore, non dispiacerà di ripensare alla lezione del Péguy leggendo la quartina di:

SCARPONI

Con i vecchi scarponi ai piedi che usa
[sti da fante,
spargi la tua semente e ancora continui
[la guerra.
Una diversa guerra che non conosce
[disfatta;
una più umana guerra che odora di
[pane e di campo.

In realtà Péguy non è più d'un'eco, questa, nell'intera raccolta; così come lo è Lee Masters per questo *LAMENTO FUNEBRE DI GIULIANO SOPRA SE STESSO*:

M'avessero davvero ammazzato,
come dissero i cantastorie sui giornali,
al suono della carrucola arrugginita
di un vecchio pozzo,
in un cortile di Castelvetrano!
M'avessero ferito a sangue
come un cane arrabbiato
e portato a morire al mio paese,
sui letto di mia madre!

Il solerte traduttore di De Vigny, De Musset, Leconte De Lisle, si rivela felice artefice anche nei versi suoi e molti ancora ne potremmo citare. La prima sezione della raccolta comprende trentun poesie, quasi sempre brevi, incisive, epigrammatiche più che non elegiache, come invece sembrerebbe suggerire qualche titolo: *Ultime rondini*, *Addio alla pineta*, *Marcia funebre*, *Terra dei vent'anni*. Molte di queste poesie richiamano schizzi e cartoni, acqueforti e sanguigne.

La poesia *Mulino*, ventuno versi, ci è parsa una delle più belle. Ci accontenteremo di chiudere le citazioni con la

poesia che, come a sottolineare un motivo ricorrente nell'intero volume, termina il libro.

PAURA DELLA SERA

Ho lavorato come un cane...
Ed ho paura ora della sera.
Temo di non arrivare
col mio ultimo mannello
all'ammasso, lassù.

In tanta semplicità e umiltà è la poetica e umana grandezza dell'autore.

La nota sul *Misanthrope* del Molière, concepita come una postilla o serie di postille alla *Vie de Molière* del Fernandez, non è la prima pagina che l'autore abbia dedicato al grande drammaturgo francese ed è, ancora una volta, nota chiara e illuminante. Diremo, per rimanere nel tono di questa recensione, che in essa l'Ampola ha riunito interessi umani e poetici, cogliendo nel vero dell'opera e del suo creatore. E speriamo che questa pagina possa essere riunita alle altre sul Molière, e su altri diversi autori, nel volume che s'annuncia, per i tipi della Li-stri, e che sarà intitolato *Fra uomini e scrittori*.

G. A. BRUNELLI

BARTOLO CATAUDELLA, *L'alba contadina*,
Padova, Robellato, 1960.

« Poesie vecchie e nuove: motivi che ritornano e che piace ripetersi; immagini, anzi disperse, che trovano alfine forma d'espressione ». Così si legge in fondo al nuovo prezioso volumetto di liriche di Bartolo Cataudella (*L'alba contadina*) pubblicato dall'editore Robellato di Padova: sono parole che chiaramente definiscono il senso e il tono di questa raccolta poetica dove l'ispirazione circola delicata e limpida e dà vita e corpo a sensibili

figurazioni di paesaggi, e stati d'animo trepidi e accorati.

Rispetto ai componimenti di « Canto di Marzo » del 1952, in questi versi il Cataudella rivela una più incisiva sobrietà di disegno, una capacità rinnovata di conferire una durata alle parole nella forza tranquilla del collocarle. L'autore ha scavato dentro la sostanza poetica delle sue immagini per restituirle da un loro vergine nitore, ad una limpida compostezza, nel rifiuto deciso di blandimenti sentimentali, di cadenze estremamente musicali.

Ci sembra che al vertice di questo processo di semplificazione e di scavo artistico splenda una più limpida e compatta luce di poesia. Il largo respiro della vita agreste, il lento assaporimento di immagini campestri, la serenità luminosa e silenziosa di paesaggi colti e fissati con sorprendente immediatezza, che sono i temi e i modi della poesia del Cataudella, hanno acquistato una dolcezza di timbro più sicura e più netta.

Alcune poesie (*La giostra, Da un prato di sole*) esprimono la nostalgia di un passato irrevocabile, dell'infanzia serena e lontana, quasi favolosa, che sommuove nel cuore del poeta un'onda di malinconia quieta e rassegnata. Altre esprimono un'ansia religiosa di assoluto (*Acque correnti e chiare; Magnificat*).

Datemi la mia ora francescana:
ch'io accolga in cuore il grido
dell'infinito amore all'Infinito:
con la grazia dell'alberel fiorito;
con l'umiltà del filo
d'erba, che sotto al sole,
da terra, ombra non muove...

In queste aperture spirituali, in queste dimensioni nuove del sentimento, la lirica del Cataudella accoglie un battito umano più vasto, com'è del resto dimostrato dal compimento che dà alla raccolta il titolo e la suggella (*L'alba contadi-*

na), dove un fervore creativo arioso e sicuro solleva il poeta al di sopra dei temi squisitamente georgici in cui pare come delicatamente imprigionata la sua ispirazione.

Ma, a guardar bene, ricca è la tematica di questo sensibile poeta, e la formula di « poeta georgico », che qualcuno ha voluto escogitare per caratterizzarlo, si rivela inadeguata, come del resto ogni formula definitiva.

Basterebbe ricordare *L'ora di notte* dove il trasalimento della morte si esprime in una poesia che ha una delicata architettura sentimentale e ritmica; oppure *Casa antica* dove trema la malinconia del tempo che passa, del silenzio che avvolgendo le cose ne esprime il lento morire; oppure ancora *Vecchio pontone di Sicilia* dove l'amore della terra nativa è trasfigurato in immagini di classico nitore.

Quella di Bartolo Cataudella è una interessante voce di poeta, che nella incisiva sobrietà delle nuove forme, nel realismo ingentilito da una grazia pittorica ariosa e limpida dei nuovi temi trova più compiuti equilibri espressivi.

Chi voglia misurare la forza serena di questa poesia, legga *Lo Zolfo*: delicato sogno, dove tutto ha il sapore di un dolce incantamento sospeso ai margini di un musicale scenario.

MICHELE LA ROSA

GIULIO NATALI, *Fronde sparte*, saggi e discorsi (1947-1959), Padova, Cedam, 1960.

Questo volume contiene una silloge di scritti minori di letteratura italiana pubblicati negli ultimi anni (1947-1959) da Giulio Natali, già ordinario della Facoltà di Lettere e dell'Istituto di Magistero di Catania. Egli ha scelto venti scritti (discorsi detti nell'Aula Magna dello Ateneo catanese e saggi vari), ordinandoli

cronologicamente per argomenti, non secondo la data della composizione.

Iniziano la silloge due importanti discorsi danteschi: *Il Paradiso terrestre e la sua custode*, nel quale, a giudizio del sommo dantista L. Pietrobono, il N. si avvicina più di tutti gli altri commentatori alla soluzione dell'« enigma forte » di Matelda; e *Versi brutti di Dante*, in cui tratta alcuni luoghi della « Commedia », nei quali l'intelletto, ligio alle dottrine degli ingegnosi retori medievali, si sostituisce alla fantasia, compiacendosi di complicati artifici, raffinate preziosità, pezzi di bravura, che non hanno a che fare con le radiose immagini poetiche di Dante, unico e grande fra tutti i poeti.

Un bizzarro traduttore delle « *Meta-morfosi* » è Gio. Andrea dell'Anguillara, che fece del poema ovidiano un poema romanzesco d'imitazione ariostesca, non senza anticipazioni secentistiche. La *Storia del non so che* è la storia di questa locuzione, considerata come simbolo d'un periodo dell'arte e dell'estetica moderna: il periodo del preromanticismo.

Segue un gruppo di studi sul Settecento: *L.A. Muratori*, che è, nella sua brevità, una vera monografia muratoriana e la rivendicazione al Muratori della gloria di « padre della storiografia filologica italiana »; *Il Parini e la tentazione*, nuova ingegnosa interpretazione della *Caduta*, la più pariniana delle *Odi*; *Vittorio Alfieri*, studiato nel suo corso ideale di poeta prima tragico, poi lirico, da ultimo satiricomico; *Ennio Quirino Visconti*, considerato non soltanto come « il vero e più grande archeologo italiano », ma come massimo restauratore degli studi classici sullo scorcio del secolo XVIII; *Aurelio Bertola letterato alla moda del secolo XVIII*, cioè autore di elogi, lettere, saggi, forme prosastiche predilette dai poligrafi del Settecento.

Il saggio *Come si legge una tragedia sbagliata* dimostra con l'esempio dello *Aiace* foscoliano, le cui sparse bellezze poetiche non bastano a compensare l'as-

senza di un'azione rivelatrice di caratteri, che la « lettura lirica » delle tragedie, oggi da alcuni consigliata, è buona soltanto per le tragedie, appunto, sbagliate. Altri saggi di materia ottocentesca: *Il Foscolo e il Canova*, che distrugge l'inveterato errore che il Foscolo delle *Grazie* fosse stato ispirato dal Canova, mentre, se mai, ebbe l'intenzione d'ispirare lui l'« artefice di numi »; *Giovanni Berchet traduttore di romanze spagnole*, che è, secondo il N., il migliore Berchet; *Alessandro Manzoni cittadino romano*, sul Manzoni sempre profondamente cattolico, ma anche sempre profondamente italiano e romano; *Giovanni Marchetti ministro di Pio IX, poeta e dantista*, compiuto ritratto d'uno scrittore poco noto, ma notevole; *Un Tommasèo quasi inedito*: il poeta satirico aspetto del suo poliedrico ingegno, sinora sfuggito allo sguardo dei critici: *Giuseppe Giusti poeta satirico*, dove, con l'esempio del Giusti, studiato qui con brevità, ma in profondità, il N. dimostra che anche la satira può essere vera poesia; *Lettera inedita del Carducci a Dafne*, illustrata da notizie su le relazioni del Poeta con la sua ispiratrice Dafne Gargioli; *L'ultimo Carducci*, che è quello di *Rime e*

ritmi (1899), non diverso dal Carducci delle *Rime nuove* e delle *Odi barbare*, essendo quelle *Rime* e quei *Ritmi* non altro che « rime novissime » e « quarte odi barbare ».

Contributo alla storia letteraria del Novecento è l'ampissimo saggio su *G.A. Cesàreo*, nel quale si rende finalmente giustizia all'uomo, al poeta, al critico. Chiude la silloge *Il mio Testamento letterario*, lunga lettera, con la quale il N. confida e affida ai suoi ex-scolari la sue confessioni, il ripensamento di tutta la sua lunga vita di studioso, la sintesi dei suoi insegnamenti letterari.

La materia del volume è, come si vede, varia e interessante.

Il lettore ammirerà in questi saggi e discorsi la mente lucida, sempre indipendente e combattiva, di uno dei più illustri, geniali e saldamente fondati studiosi e interpreti della nostra letteratura; uno stile che, conciliando precisione e concisione, raggiunge una chiarezza oggi assai rara; e finalmente — pregio oggi non meno raro — una impeccabile italianità di lingua.

M. L.

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il 30. VI. 1962 nella Tip. dell'UNIVERSITA' DI CATANIA
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea (esaurito)	
2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani	L. 1.200
3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh	» 1.200
4) S. BOTTARI. Il Maestro di S. Martino (esaurito)	
5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia	» 1.000
6) G. ACNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia	» 800
7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgò	» 1.000
8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano	» 800
9) A. PELLECCINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung	» 1.500
10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani	» 800
11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI	» 1.500
12) R. M. RUGGIERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano	» 600
13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese	» 400
14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ	» 2.500
15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana	» 1.500
16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali	» 3.000
18) L. B. ALBERTI, De Statua, introduzione di O. MORISANI	» 450
19) M. MARIANELLI, Appunti su Novalis	» 700